L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION :

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)
Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202.. — R. C. Seine 7.432. — R. P. Seine C. A. 4.615

2e ANNÉE. — N° 3. — MAI-JUIN 1950

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

Rome mettent à profit ce temps pour défendre dans des plaidoiries écrites ces extraordinaires accusés. Le Pape Clément VIII reçoit les avocats en audience, et après les avoir entendus, il prend leurs plaidoyers, qu'il va lire pendant la nuit. C'est ici que commence le texte italien.

B. *Texte de Stendhal.* — Chez Stendhal les circonstances sont les mêmes. Mais on se rappellera qu'il a fait précéder le long récit de la chronique d'une introduction sur les Don Juan et de quatre évocations picturales : celle de la *Fornarina* de Raphaël, celles de Béatrice Cenci et de Lucrèce Petroni, celle enfin de la maîtresse grecque du doge Barbarigo. Par là il donne au récit qui suit une valeur souvent plastique et il marque Béatrice, son héroïne principale, d'une beauté auréolée de sa tendresse.

Fonds italien, manuscrit 172,
de la Bibliothèque Nationale. Récit intitulé :

Racconto veridico della morte di Giacomo, e Beatrice Cenci, e di Lucrezia Petroni Cenci loro madrigna [*messi a morte per*] (1) *patricidio in Roma, in giorno di Sabato alli 11 settembre 1599 nel Pontificato di Papa Clemente VIII, Aldobrandini, Fiorentino* (p. 91 fin à p. 95 milieu).

(p. 91) Si è per chè Nostro Signore aveva à petto questa causa in tutta quella notte, non volse mai andare a letto, ma si pose a studiare con il Cardinal S. Marcello diligentissimamente l'informazione degl' Avvocati, delli quali rimase sodis — (p. 92) fatto tanto, che quasi diede speranza della vita à molti; Perciochè Sua Beatitudine aveva bilanciato i torti del Padre colla raggione de Figlioli, e per salvare i maschi si gettava la colpa addosso le Femmine, causa e origine del Patricidio, acciocchè salvandosi la madrina, si salvasse più facilmente la giovane, come Tirata per li capelli à si enorme azione dall' iniquità del Padre se più volte tentò a forza di volerla stuprare, e cosi il Pontefice Clemente VIII con qualche animo di remissione, commise che tutti fossero menati in (p. 93) segreta di nuovo per farli godere il beneficio del tempo;

(1) Rajouté par Stendhal.

Les Cenci
(Ed. du *Divan*, t. I, p. 277, dernier §,
à p. 281, 5e ligne)

(P. 277) Le pape ne voulut point se mettre au lit, mais passa toute la nuit à lire les plaidoyers des avocats, se faisant aider en ce travail par le cardinal de Saint-Marcel; Sa Sainteté parut tellement touchée, que plusieurs conçurent quelque espoir pour la vie de ces malheureux. Afin de sauver les fils, les (p. 278) avocats rejetaient tout le crime sur Béatrix. Comme il était prouvé dans le procès que plusieurs fois son père avait employé la force dans un dessein criminel, les avocats espéraient que le meurtre lui serait pardonné, à elle, comme se trouvant dans le cas de légitime défense; s'il en était ainsi, l'auteur principal du crime obtenant la vie, comment ses frères, qui avaient été séduits par elle, pouvaient-ils être punis de mort ?

Après cette nuit donnée à ses devoirs de juge, Clément VIII ordonna que les accusés fussent reconduits en prison, et *mis au secret.* Cette circonstance donna de grandes espérances à Rome, [qui dans toute cette cause ne voyait que Béatrix. Il était avéré qu'elle avait aimé monsignor Guerra, mais n'avait jamais transgressé les règles de la vertu la plus sévère : on ne pouvait donc, en véritable justice, lui imputer les crimes d'un monstre, et on la punirait parce qu'elle avait usé du droit de se défendre ! Qu'eût-elle fait si elle eût consenti ? Fallait-il que la justice humaine vînt augmenter l'infortune d'une créature si aimable, si digne de pitié et déjà si malheureuse ? Après une vie si triste qui avait accumulé sur elle tous les genres de malheurs avant qu'elle eût seize ans, n'avait-elle pas droit enfin à quelques (p. 279) jours moins affreux ? Chacun dans Rome semblait chargé de sa défense. N'eût-elle pas été pardonnée si, la première fois que François Cenci tenta le crime, elle l'eût poignardé ?] (1).

Le pape Clément VIII était doux et miséricordieux. [Nous commencions à espérer qu'un peu honteux de la boutade qui lui avait fait interrompre le plaidoyer des avocats, il pardonnerait à qui avait repoussé la force par la force, non pas, à la vérité, au moment du premier

(1) Nous mettons entre crochets ce que Stendhal a inventé.

Ma fu in vano il tutto, perchè sua Santità, esacerbato fortemente per la nuova morte della signora Costanza Santacroce, uccisa con pugnalate a Subiaco dal Signor Paolo suo figliolo, perchè mai non gli volse promettere di lasciarlo erede dei suoi Beni, onde aggiuntosi ad un Patricidio un Matricidio, infuriato il Pontefice per non avere nelle mani il Santacroce già fuggito, stando il Papa a Monte cavallo dov' era andato il lunedi passato, alli 6 di Settembre, per trovar- (p. 94) si la mattina seguente in S. Maria degl' Angioli à consagrare il Cardinal Diatrich stain (Dietrichstein) (2), Tedesco Vescovo di Olumbre in Svezia, Fece chiamare a sè il Venerdi del detto mese a ore 22, Ferrante Taverna Governatore di Roma e gli disse (:) Vi renunciamo la causa de Cenci accio quanto prima (,) ne facciate la Debita Giustizia. Onde il Governatore partitosi dà Sua Santità, e giunto a Casa, diede la sentenza, e tenne congregazione nel modo di far morire questi rei coll' intervento dei Giudici Criminali; sicche Sabato di mattina 11 di Settembre 1599 (,) succedè in questa forma che si descriverà appresso; Stettero i priggioni (p. 95) ciascuno dov' era; furono compartiti i confortatori a Corte Savella, e a Tordinona; ma prima saputasi la sentenza da molti Signori, non restorno di correre tutta la notte (,) da S. Pietro al Quirinale (,) per impetrare almeno morte privata alle (Donne) e grazia all innocente signor Bernardo (,) che putto di anni 15, non era stato ammesso a congiura alcuna (3).

(2) En réalité évêque d'Olmütz. Les notions de géographie sont vagues chez le chroniqueur. Le cardinal Dietrichstein était le fils du célèbre Adam Dietrichstein; né à Madrid en 1570, mort à Brunn en Moravie le 19 septembre 1636, il était camérier du Pape, après des études à Prague, quand il fut créé cardinal et évêque. Il fut un excellent diplomate et lutta contre les protestants. Remarquable prédicateur et caractère énergique, il fit beaucoup pour l'application de la Réforme du Concile de Trente. Il fut créé Prince du Saint Empire.

(3) Nous reproduisons le texte avec toutes les fautes de langue et d'accentuation. Il faudrait pouvoir se référer aux originaux des manuscrits dont nous avons les copies. Ces copies dénotent une langue et un style qui les fait considérer par un excellent philologue italien, M. Gianfranco Contini, comme étant de la fin du XVIII[e] ou du début du XIX[e] siècle et même comme des pamphlets anti-cléricaux de la période révolutionnaire. Mais des copistes successifs ont pu, selon la mode du temps, rajeunir et modifier des textes que Stendhal prétend tirés d'archives familiales.

crime, mais lorsqu'on tentait de le commettre de nouveau. Rome tout entière était dans l'anxiété,] lorsque le pape reçut la nouvelle de la mort violente de la marquise Constance Santa Croce. Son fils Paul Santa Croce venait de tuer à coups de poignard cette dame, âgée de soixante ans, parce qu'elle ne voulait pas s'engager à le laisser héritier de tous ses biens. Le rapport ajoutait que Santa Croce avait pris la fuite, et que l'on ne pouvait conserver l'espoir de l'arrêter. Le pape se rappela le fratricide des Massini, commis peu de temps auparavant. Désolé de la fréquence de ces assassinats commis sur de proches parents, Sa Sainteté ne crut pas qu'il lui fût permis de pardonner. En recevant ce fatal rapport sur Santa Croce, le pape se trouvait au palais de Monte Cavallo, où il était le (p. 280) 6 septembre pour être plus voisin, la matinée suivante, de l'église Sainte-Marie des Anges, où il devait consacrer comme évêque un cardinal allemand.

Le vendredi à 22 heures (4 heures du soir), il fait appeler Ferrante Taverna (2), gouverneur de Rome, et lui dit ces propres paroles :

— *Nous vous remettrons l'affaire des Cenci, afin que justice soit faite par vos soins et sans nul délai.*

Le gouverneur revint à son palais fort touché de l'ordre qu'il venait de recevoir; il expédia aussitôt la sentence de mort, et rassembla une congrégation pour délibérer sur le mode d'exécution.

Samedi matin, 11 septembre 1599, les premiers seigneurs de Rome, membres de la confrérie des *confortatori*, se rendirent aux deux prisons, à *Corte Savella*, où étaient Béatrix et sa belle-mère, et à *Tordinona*, où se trouvaient Jacques et Bernard Cenci. Pendant toute la nuit du vendredi au samedi, les seigneurs romains qui avaient su ce qui se passait ne firent autre chose que courir du palais de Monte Cavallo à ceux des principaux cardinaux, afin d'obtenir au moins que les femmes fussent mises à mort dans l'intérieur de la (p. 281) prison, et non sur un infâme échafaud; et que l'on fît grâce au jeune Bernard Cenci, qui, à peine âgé de quinze ans, n'avait pu être admis à aucune confidence.

(2) Depuis cardinal pour une si singulière cause (*note du manuscrit*).

II. — PLAN DES DEUX TEXTES

A. *Manuscrit.* — Quatre parties. I : 1° Le Pape passe la nuit à lire ou relire les plaidoyers des avocats avec le cardinal San Marcello; 2° Mettant en balance les torts du père et les motifs des

enfants, il voit que pour sauver les hommes, la faute est rejetée sur les femmes, qui ont été conduites à un si grand crime par le sadisme du père; 3° Il incline à la clémence et fait mettre les accusés au secret pour leur faire gagner le bénéfice du temps. II : 1° Arrive la nouvelle de l'assassinat de Costanza Santa Croce par son fils Paolo, en fuite; 2° Rendu furieux, Clément VIII alors à Monte Cavallo pour la consécration de Dietrichstein, remet la cause au gouverneur de Rome, en lui demandant de faire justice. III : 1° Ferrante Taverna rend la sentence, et prend des dispositions pour l'exécution; 2° Les *Confortatori* sont répartis entre les deux prisons. IV : Aussitôt connue la nouvelle, des seigneurs cherchent à obtenir une mise à mort privée pour les deux femmes et la grâce de l'innocent Bernardo âgé de quinze ans.

B. *Stendhal.* — Cinq parties. Mêmes parties que dans le texte italien, mais après la première, Stendhal en ajoute une *première bis* sur les malheurs et la beauté de Béatrice, qui lui attirent une universelle sympathie.

III. — EXPLICATION COMPARÉE DES DEUX TEXTES

I. Stendhal commence par suivre fidèlement le texte italien jusqu'à la fin de la p. 277. Mais il accentue dès ce début la note émotive en remplaçant les mots *delli quali sodisfatto,* qui auraient marqué une certaine impassibilité, par les mots *parut tellement touchée.* Le Pape n'est pas ici satisfait de l'habileté des avocats, mais touché de cette situation pitoyable. La pitié apparaît aussi chez Stendhal, annonçant ce qui suit dans le mot ces *malheureux,* pris ici en son sens premier.

De même Stendhal n'a pas voulu dans la suite conserver les mots : *bilanciato i torti del Padre colla raggione de Figlioli,* il aurait fait paraître le Saint Père trop imperturbable. Mais il marque que les raisons qui inclinent le pape à la clémence viennent bien des plaidoyers. Pour rendre le texte italien plus clair, il ajoute : *les avocats espéraient;* de même le conditionnel *se più volte tentò, si tant est que le père essaya,* est remplacé par la constatation catégorique : *Comme il était prouvé.* Il n'a pas jugé bon de conserver la vive et belle image de l'italien : *come tirata per li capelli a si enorme azione dall' iniquità,* qui marquait mieux encore l'irresponsabilité de Béatrix. Il a craint sans doute que l'image fût bizarre en français; dans l'argumentation, il renverse les termes de ce raisonnement a fortiori, et il met comme il se doit l'accent sur Béatrix, héroïne de sa chronique, faisant disparaître le pluriel *Femmine* et *la Madrigna,* la belle-mère, remplaçant le trop impersonnel *la giovane* par Béatrix, image de la créature qu'il fait revivre avec ferveur; de plus il insiste sur sa responsabilité : *l'auteur principal du drame, ses frères qui avaient été séduits par elle.*

II. — Ainsi a-t-il préparé la deuxième partie inventée par lui. Il ne garde du texte italien que la circonstance de la mise au secret, mais il ne parle pas du bénéfice du temps, ni de l'idée de grâce germée dans l'esprit du Souverain Pontife. Il va en faire en effet un trait général de son caractère au début de sa 3ᵉ partie : *Le Pape Clément VIII était doux et miséricordieux.* Pour le moment il concentre son éclairage sur Béatrix, et à son habitude il fait surgir le personnage de Rome (1), de toute Rome, suggéré dans la première partie par le mot *molti.* Il reprend ainsi *diede speranza della vita a molti,* dans *cette circonstance donna de grandes espérances à Rome, qui dans toute cette cause ne voyait que Béatrix.* Admirons en passant l'alibi sentimental de Stendhal : ce n'est pas Rome en fait, mais lui, qui ne voit que Béatrix. Et il ajoute un autre plaidoyer aux plaidoyers des avocats, le sien propre, rétrospectif, où éclatent à la fois son indignation : *les crimes d'un monstre,* son désir d'idéalisation : « *Il était avéré qu'elle avait aimé monsignor Guerra, mais n'avait jamais transgressé les règles de la vertu la plus sévère.* » (Comme Métilde sans doute) et son amour fait de tendresse et de pitié : « *Fallait-il que la justice humaine vînt augmenter l'infortune d'une créature si aimable, si digne de pitié et déjà si malheureuse ?* » Il insiste sur cette idée de malheur, avec une sensibilité à vif : « *Après une vie si triste qui avait accumulé sur elle tous les genres de malheurs avant qu'elle eût seize ans, n'avait-elle pas droit enfin à quelques jours moins affreux ?* » Ainsi Rome vient à son secours, Rome qui marque d'une intensité si dramatique ce moment d'attente pendant lequel on aurait cru qu'elle serait sauvée. Stendhal se trahit quelques lignes plus bas en écrivant : « *Nous* commencions à espérer... » Et comme pour emporter la grâce de son héroïne, Stendhal apporte un dernier argument décisif, qui n'est pas dans

(1) Comme par exemple dans *Vittoria Accoramboni,* éd. du *Divan,* p. 190 : « Rome entière admira comment ce cardinal, connu par l'exiguïté de sa fortune, non moins que par son horreur pour toute espèce de luxe, trouvait un plaisir si constant à aller au-devant de tous les souhaits de Vittoria. »

le texte italien : « *N'eût-elle pas été pardonnée si, la première fois que François Cenci tenta le crime, elle l'eût poignardé ?* » L'idée du poignard a-t-elle été suggérée par les coups de poignard de Paul Santa Croce ? C'est possible.

III. Cet événement forme la 3e partie de Stendhal et la 2e de la chronique du manuscrit. Stendhal ajoute encore. Il concentre un instant l'intérêt sur le Pape Clément VIII et ses réactions, son remords de la boutade de la page 276 (« Donc, dans Rome, s'écria-t-il, on trouve des hommes qui tuent leur père, et ensuite des avocats pour défendre ces hommes ! ») Il le montre, fléchissant alors que Rome est dans l'anxiété. Ces données psychologiques sont dans le manuscrit cependant, et Stendhal se doit de les reprendre. Il accentue encore les circonstances aggravantes du meurtre de Costanza Santa Croce, introduit des détails : C'est une *marquise*, donc une très grande dame, elle est âgée de *soixante ans;* il supprime le lieu du meurtre, Subiaco; alors que le texte italien dit la fureur du Pape devant la fuite de Santa Croce, Stendhal conserve ce trait de la fuite, mais renchérit : « *et que l'on ne pouvait conserver l'espoir de l'arrêter.* » Il ajoute le rappel du fratricide des Massini. Par contre Stendhal supprime les mots indiquant le courroux et la fureur du Pape *esacerbato fortemente, infuriato,* voulant conserver au Pape, de caractère doux, son remords d'avoir été violent dans l'audience des avocats. Il n'emploie donc qu'un mot faible : *Désolée de la fréquence de ces assassinats.* Il accentue le caractère d'épidémie de ces meurtres qu'il faut enrayer. Un mot va marquer que le destin s'acharne sur Béatrix et ses complices : « En recevant ce *fatal* rapport sur Santa Croce. » Il conserve les circonstances : Monte Cavallo, Sainte Marie des Anges, le 6 septembre, supprime le nom du cardinal allemand. Mais la chronologie précise, l'indication des heures donnent plus d'intensité au drame et le soulignent. Il n'a garde de les omettre.

IV. La quatrième partie (3e du manuscrit) conserve le style direct auquel sont rapportées les paroles du pape, lorsqu'il abandonne la cause au gouverneur Ferrante Taverna.

Stendhal suit ici le manuscrit, mais il ajoute un trait qui reprend le leit-motiv de l'émotion et de la pitié : « Le gouverneur revint *fort touché* de l'ordre qu'il venait de recevoir. » « Il expédia *aussitôt* la sentence de mort ». L'écrivain marque dans le mot *aussitôt* la violence peut-être que le gouverneur, pour ne pas s'attendrir, se fait à lui-même. De même il suit l'original en ce qui concerne la réunion d'une commission pour le mode d'exécution, pour montrer que l'homme ne veut pas en avoir l'entière responsabilité.

V. Mais dans la 5e partie (4e du manuscrit) il va détailler ce que le chroniqueur dit plus brièvement. Il souligne la date du samedi matin 11 septembre 1599 pour l'intensité dramatique. Il donne plus de poids aux *confortatori,* en expliquant que ces consolateurs sont les premiers seigneurs de Rome. Il ne juge pas utile de rappeler que les prisonniers restent où ils sont, mais de rappeler où ils sont selon leur sexe : les femmes à Corte Savella, les hommes à Tordinona. Un détail rappelle l'importance accordée à Béatrix : il dit non pas *Béatrix et Lucrèce Petroni,* mais *Béatrix et sa belle-mère.* Evidemment les ultimes démarches des seigneurs romains ne peuvent être omises. Stendhal les reprend du manuscrit, mais il change les lieux où ils vont : Monte Cavallo est substitué à San Pietro, et surtout les palais des principaux cardinaux au Quirinal, où se tient sans doute le gouverneur. Seuls les cardinaux peuvent en effet obtenir une mort privée et la grâce du jeune Bernard. Stendhal réapparaît dans la précision et dans l'appréciation affective : *morte privata* est expliqué par *mises à mort dans l'intérieur de la prison, et non sur un* INFAME *échafaud.* Stendhal pense ici à Lucrèce Petroni, mais surtout à Béatrix.

Conclusion. — C'est elle qui est la clef des modifications qu'il fait subir au texte italien. Le pastiche du style de la chronique s'en trouve altéré. Nous avons vu comment dans la première partie déjà il met la jeune fille en avant comme instigatrice du meurtre et comme principale accusée. Il la fait innocente (1), mais non irresponsable de l'acte, supprimant la belle-mère dans la première partie, faisant porter le centre de gravité de la phrase sur Béatrix et non sur ses frères. Cela permet la grande apologie introduite dans sa deuxième partie de l'innocente, belle et malheureuse héroïne dont il se fait l'ultime avocat, par une passion nourrie du passé. Il ajoute un argument décisif en sa faveur. Il fait aussi surgir le personnage de Rome, qui vit le drame dans l'attente, et qui lui sert

(1) On sait que depuis le livre de Bartolotti, *Francesco Cenci e la sua famiglia* (Florence, 1879, 2e éd.) on a quelque peu changé d'avis sur Beatrix Cenci. On en a même fait la maîtresse d'un des deux assassins de son père, Olimpio Calvetti, et on a contesté l'inceste. Par là même, toute la tradition populaire et romantique est battue en brèche. (Voir Emile Gebhart, *La vérité sur une famille tragique, Les Cenci. Etudes méridionales, La Renaissance italienne,* Paris, 1887, et surtout Corrado Ricci, *Beatrice Cenci,* Milan, Fratelli Treves, 1923, 1 vol. in-8).

d'alibi sentimental dans son anxiété rétrospective. De même dans la 4e partie il met l'accent sur Béatrix et dans la 5e sur les circonstances de la mort infamante qui attend la jeune fille.

Par là si le personnage du pape Clément VIII, le principal dans le texte italien en raison de ses hésitations et de son indignation, ne passe pas au second plan, il partage l'intérêt désormais avec Béatrix. Stendhal se plaît à mieux encore justifier son attitude en ajoutant le rang et l'âge de la signora Santa Croce, et le rappel du fratricide des Massini; ainsi le vieillard est obligé de faire violence à son sentiment de pitié.

La note de pitié, qui est un véritable leit-motiv dans le texte italien, est entretenue et développée encore par Stendhal. Il étend ce sentiment en évoquant toute Rome dans l'anxiété, en montrant que le gouverneur de Rome est lui-même touché, il donne plus d'importance et de précision aux démarches ultimes des seigneurs romains, mûs eux aussi par la compassion.

Surtout il y a un Stendhal qui ressent à la fois pitié et amour, qui revit le texte ancien, qui ne se contente pas de se laisser porter par lui, mais en modifie l'éclairage, laisse percer un cri personnel, parfois poignant : le sentiment de l'homme et de l'artiste, qui devant tant de beauté, de jeunesse, de virtù, éprouve le sentiment d'une œuvre d'art, en faisant revivre et mourir Béatrix. Cette œuvre d'art suggérée déjà dans l'introduction par l'évocation des quatre peintures, il souffre de la voir successivement souillée, torturée, mutilée et détruite, parce que peut-être elle lui rappelle de chers souvenirs.

Charles DÉDÉYAN.

Dans la chambre noire de la " Chartreuse de Parme "

Que savons-nous au juste, que pouvons-nous tenir pour assuré, que sommes-nous d'aventure capables d'avancer encore sur la genèse, les incitations et associations créatrices, enfin sur la composition de *la Chartreuse ?*

La question peut paraître inutile après les innombrables recherches stendhaliennes, et singulièrement les essais pénétrants de Paul Arbelet et de M. Emile Henriot, les éditions capitales de MM. Pierre Jourda, Henri Martineau et Pierre Martino, après l'ouvrage si original et intelligent de M. Maurice Bardèche.

Pourtant une enquête n'est jamais close. Si l'on reprend les problèmes un à un, avec le désir et presque l'impatience anxieuse de voir totalement clair, l'on ne laisse point d'être frappé par le petit nombre des documents dont l'on dispose ou dont l'on se sert, même si leur activité ou leur éclairage donnent l'impression du contraire; en conséquence, par la qualité des problèmes encore incomplètement résolus, ou résolus par la seule intuition.

De nombreux chercheurs, il est vrai, ont éclairé avec mérite et bonheur maint détail, et il est agréable, pour s'en convaincre, de renvoyer aux notes de la dernière édition (Garnier) de M. Martineau.

Cependant, scrutés, creusés, développés, combinés, les textes organiques sur *la Chartreuse* se comptent sur les doigts, et ils laissent beaucoup échapper entre les doigts. Certaines affirmations de l'auteur cadrent mal, d'autre part, avec les habitudes psychologiques de l'homme, ou paraissent outrepasser les facultés qu'il se reconnaît à lui-même. Ce que Stendhal a dit sur son œuvre et ses procédés jouit préjudiciellement d'un préjugé favorable, et ce que la tradition scientifique a consacré semble souvent « classé » comme un monument historique.

Et si, sous bénéfice d'inventaire, nous nous faisions quelque peu au contraire l'avocat du diable cartésien ? Si, à la chaîne psychologique qui va de la décision de *la Chartreuse* à sa réalisation, nous tentions d'ajouter encore quelques maillons ?

* * *

En quoi consistent essentiellement nos matériaux d'information sur *la Chartreuse ?* D'abord dans le manuscrit italien du XVIe ou du XVIIe siècle qui se nomme « Origine delle grandezze della famiglia Farnese » dont Stendhal décide de « to make of this sketch a romanzetto » (tirer de ce

récit un petit roman), — comme il écrit le 16 août 1838 dans le sabir imaginairement cryptographique dont il a pris l'habitude en déformant et brassant les noms propres par crainte de la censure : fragment dont il tire effectivement un plan déjà original et tissé d'invention personnelle (1). Ce manuscrit, les stendhaliens les plus éminents sont d'accord là-dessus, constituerait le bâti général de *la Chartreuse.* « La vie d'Alexandre Farnèse est devenue celle de Fabrice del Dongo. Vannozza s'appelle la San Severina; Rodric est le comte Mosca. C'est le crédit de la San Severina, maîtresse du premier ministre, qui fait la fortune du neveu chéri; la jeune femme enlevée par Alexandre a pris les traits d'une petite comédienne; le Château Saint-Ange est devenu l'imaginaire tour Farnèse; les circonstances de l'évasion n'ont pas été modifiées; Fabrice devient coadjuteur de l'archevêque, comme Alexandre, cardinal. L'épisode des amours secrètes d'Alexandre et de Cleria a donné l'idée de la passion de Fabrice pour Clelia Conti. Stendhal a reproduit jusqu'à la circonstance d'un enfant né de cet amour » (2).

Mais cela peut être — et c'était d'abord — l'idée d'une nouvelle « Chronique italienne », analogue à celle de *l'Abbesse de Castro.* Comment Stendhal a-t-il eu l'inspiration de ce déplacement chronologique qui fait l'originalité de *la Chartreuse ?* Cette illumination stendhalienne, c'est à une illumination anniversaire de Paul Arbelet (3) que nous en devons une explication : le 16 août 1838, Stendhal ne songe encore qu'à une chronique; le 3 septembre, il a l'idée de son roman (« The 3 september 1838, I had the idea of the Char » (4). Pourquoi ? Ici, intervient le deuxième document découvert par Arbelet, et que M. Henriot commente ainsi : « Un brouillon daté du 1er septembre 1838, intitulé « le Chapitre de la Vivandière », qui est, écrit à l'intention de ses petites amies les demoiselles de Montijo, une première version du futur chapitre de Waterloo. Aucun rapport avec l'histoire des Farnèse. Mais, devant ses deux manuscrits tout frais encore, l'essai de « romanzetto » farnésien et le fragment de nouvelle de « la Vivandière », tout à coup Stendhal a reçu l'illumination : s'il pouvait fondre en un seul roman les deux thèmes ? Il me semble impossible de douter qu'Arbelet n'ait eu raison. C'est cette combinaison possible des deux thèmes qui a permis à Stendhal de fixer la date de l'inspiration de son livre : « Le 3 septembre 1838, j'eus l'idée de *la Chartreuse.* » L'idée de *la Chartreuse,* c'est de faire avec la vieille histoire des Farnèse un roman contemporain : et l'un de ses premiers chapitres, ce sera la bataille de Waterloo » (5).

Troisième et dernier document de base : la lettre à Balzac du 30 octobre 1840, pour le remercier de son étude de *la Revue parisienne.* Elle devrait, conjointement avec cet article, nous renseigner sur la fabrication et les « clefs » de *la Chartreuse,* mais Stendhal explique surtout, avec assurance, comment il *n'a pas* fait *la Chartreuse,* nomme les gens qu'il n'y a *pas* visés, dit ce qu'il n'a *pas* décrit. Une seule indication vraiment précise : le début du livre a été irrésistiblement écrit dans une griserie de souvenirs : « J'avais trop de plaisir à parler de ces temps heureux de ma jeunesse ».

Mais les influences ? Le plan ? W. Scott ? « La prose de W. Scott est inélégante et surtout prétentieuse. » Un plan pour cet immense roman ? Il n'en fait plus, il ne saurait en faire ! Il dicte, oublie volontairement ce qu'il a dicté, et enchaîne le lendemain sur les dernières pages de la veille.

A se remémorer les difficultés des plus éminents créateurs, les assises vastes et complexes de leurs œuvres les plus naturellement vivantes, l'on reste confondu d'admiration. Et pourtant... Les impératifs de la sensibilité stendhalienne, les mots d'ordre de sa pudeur orgueilleuse, la manière de voir de son temps sur la technique romanesque n'ont-ils pu l'incliner ? Essentiellement classique dans son comportement intellectuel s'il est moderne par sa vision, il ne saurait, quand il est censé écrire une œuvre d'imagination, se plaire le moins du monde à évoquer ses « sources » : non point du tout qu'il les néglige, mais il ne tient pas à les reconnaître, fût-ce pour se glorifier de les avoir décantées ou irisées. Autant Stendhal voyageur ou analyste se pique d'une documentation précise qu'il cite ou consulte sans citer, autant Stendhal romancier, une fois le roman fini, aurait volontiers l'innocente vanité de la facilité apparente et de l'originalité imperméable. A part quelques confidences secondaires, cet homme secret se comporte comme un alchimiste qui ne laisse point traîner ses formules.

Des précédents nous inclinent d'ailleurs à la circonspection : nous ne possédons point, hélas, pour *la Chartreuse,* un commentaire explicatif et justificatif analogue à celui que Stendhal avait

---

(1) Cf. Henri Martineau, *La Chartreuse de Parme.* Garnier, Intr., pp. II-III et VII-VIII.
(2) Pierre Martino, cité par H. Martineau. *Op. cit.,* p. III.
(3) P. Arbelet, *Du nouveau sur la Chartreuse. Figaro,* 10 sept. 1938.
(4) Note de l'exemplaire « Chaper » annoté par Stendhal.
(5) E. Henriot, *Les cent ans de la Chartreuse de Parme.* XIXe siècle, II, 14-15.

écrit pour *le Rouge et le Noir* (6); cependant, même au long de cette pièce, Stendhal ne s'étend que sur les caractères et leur signification, sans souffler mot de la réalité et de sa transfiguration. A propos de *la Chartreuse* elle-même, si Sainte-Beuve n'avait indiqué, et Doris Gunnell précisé ce dont Stendhal était redevable au « Journal of a soldier of the 71st or Glasgow regiment » (7), nous croirions encore que l'auteur a reconstitué la bataille avec ses seuls souvenirs, l'a vu avec les seuls yeux qui avaient vu, le 21 mai 1813, la bataille de Bautzen.

Il n'en est rien, et, en bonne logique, ces découvertes et celles que l'on pourrait encore faire, n'offrent aucun motif d'étonnement. Au contraire. La même aspiration, le même besoin règnent de 1804, où il écrit à sa sœur Pauline : « J'ai besoin d'exemples de beaucoup, beaucoup de faits », à 1832, où dans une lettre éclate ce cri : « Des faits, morbleu, des faits ! » (8). Ces faits, où les trouver ? Dans l'expérience générale d'une vie, nous répond-on. J'entends bien. Mais, que diable, voilà un homme dont son biographe R. Colomb écrit qu' « il n'avait pas de mémoire, ou dédaignait de l'appeler à son secours » et qui reconnaît lui-même très simplement : « Ma mémoire, fort mauvaise, est pleine de distractions ! » (9). Comment concilier ce défaut de mémoire avec la quête de faits, de « petits faits vrais », de petits détails évocateurs et solides ? Non seulement il n'en reste à l'auteur qu'une impression générale, une sorte de tonalité frémissante, mais ce beau fleuve du passé italien, fût-il capable d'en revivre par la mémoire toute la fraîcheur, il ne saurait, selon un axiome philosophique, y redescendre en 1838. L'Italie a changé, *son* Italie a évolué. L'Italie d'aujourd'hui ne sera même jamais plus exactement la sienne depuis que, vers le milieu de l'année 1820, il s'est aperçu que des compagnons mis moralement si haut, que des Italiens en qui il avait une confiance qu'il ne donnait pas aux Français ont pu, aussi stupidement et méchamment que des Français, se laisser persuader par un sot ou un provocateur qu'il était un mouchard du gouvernement français ! Lui ! Et qu'a pensé Métilde ? « Voilà le coup le plus terrible que j'aie reçu dans ma vie ! » écrivait-il le 23 juillet 1820. Il lui faudra des années de Paris pour s'en remettre; mais, ni cette plaie, ni celle qu'a ouverte Métilde à la même époque ne se sont jamais, nous pouvons nous en persuader, complètement cicatrisées. Chez Stendhal une plaie sentimentale ne se ferme jamais. Pas plus qu'un système.

A la plaie, il peut exister un dictame : la revanche de l'imagination créatrice. Mais au système romanesque, encore incertain dans les limbes de l'esprit, qui soit capable, et d'assurer organiquement cette revanche imaginative tout en satisfaisant la conscience scientifique de Beyle, et d'assurer temporellement la réussite d'un nouveau roman, vraisemblable à nouveau dans l'inattendu, il faudrait alors une documentation nourricière et des pièces justificatives qui soient entièrement « d'époque ».

Admettons en effet volontiers, avec Paul Arbelet, que c'est en écrivant pour Paca et Eugénie de Montijo un récit de Waterloo que Stendhal a eu l'idée directrice de *la Chartreuse*, c'est-à-dire le tissage en une seule intrigue, dans une seule atmosphère, de la double trame du passé et du présent. Le problème ne fait que reculer, car l'on est immédiatement amené à se demander *pourquoi* une pareille association créatrice a pu lui venir à ce propos sans être ensuite rejetée par l'esprit critique, ou avorter un peu plus tard comme techniquement non viable ? Si elle contenait des richesses morales et littéraires pour quoi se passionner, encore fallait-il que l'auteur en trouvât la clef ? Et quelle clef ?

Voici Stendhal en face de la possibilité d'un nouveau roman : mais roman « historique » par son propos même : genre à la mode, et que son maniement par toute sorte d'écrivains tend ainsi à éculer. Si l'on s'y risque, il importerait donc de ne se confondre avec personne, de ne recommencer dans ce genre par exemple ni le Vigny de *Cinq-Mars* ou de *Stello*, ni le Mérimée de la *Chronique du règne de Charles IX*, ni naturellement W. Scott. Si l'on parle de l'amour en Italie, de ne point se commettre avec la fausse grandeur du bas-bleu filandreux qui a écrit *Corinne*. Cependant, par une espèce de logique, de continuité interne que la critique constate dans les faits (*la Chartreuse* pourrait aussi se nommer *le Rouge et le Noir*), mais qui nous semble, à nous, agissante dès *avant la Chartreuse*, Stendhal pouvait être incliné à sa nouvelle création par l'idée d'en faire tout ensemble un antagoniste moral et un pendant technique du *Rouge et le Noir*. Deux passages de la lettre au comte Salvagnoli, plus encore, un rapprochement très curieux entre une ligne de cette lettre et une ligne de *Rome, Naples et Florence*, nous incitent à le penser.

« Ailleurs (lisez : en Italie), un amant peut se faire aimer en protestant de l'ardeur de sa passion, de sa fidélité, etc, etc... [...]. A Paris, plus il persuade qu'il est fixé à jamais, qu'il *adore*,

(6) *Le Rouge et le Noir*. Chronique des Chroniques (Lettre au C[te] Salvagnoli), R. Davis, 1928.
(7) SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi*. 9 janvier 1854. D. Gunnell, *Stendhal et l'Angleterre*, pp. 205-209.
(8) A. M. D... F... à Paris. Civita Vecchia. 12 juin 1832.
(9) *Lamiel. Art de composer les romans*. (Projet de Préface, 25 mai 1840.)

plus il se ruine dans l'esprit de sa maîtresse » (10). Et un peu plus loin : « Ceci paraîtra tout simple à notre Italie, mais en France, pays plus affecté, ce serait une grande innovation » (11).

Voilà pour l'opposition, dont le premier terme romanesque demeurait encore seul posé. En revanche, la même idée, appliquée successivement à deux pays, appelait *la Chartreuse* après *le Rouge et le Noir :* celle de la révélation par l'auteur d'une psychologie contemporaine jusqu'alors ignorée par le conformisme littéraire.

Trait pour trait, presque mot pour mot, cette constatation suggestive apparaît dans la lettre au comte Salvagnoli, appliquée à la France, telle qu'elle attendait, dans *Rome, Naples et Florence*, que le romancier voulût bien en tirer parti pour l'Italie romanesque. « La France *morale* est ignorée à l'étranger » (12); « L'Italie morale est un des pays les plus inconnus » (13).

Un roman moderne sur l'Italie inconnue, mais un roman qui, comme *le Rouge et le Noir*, comporte des sentiments sublimes, s'inscrirait donc dans la lo-gi-que. Mais, outre que « rien n'est plus difficile en fait de romans que de peindre d'après nature, de ne pas copier des livres » (14), la tendance en France, Stendhal ne pouvait l'ignorer, était de considérer l'Italie, non point comme un pays moralement inconnu ou méconnu, mais comme un pays sans autre intérêt qu'un intérêt artistique, un pays retourné à la primitivité, nourrissant un peuple abâtardi, aux hommes lâches et rusés, aux femmes vénales et impudiques; un peuple sans aucune commune mesure, hélas, avec la fière Italie d'autrefois. Lamartine est à cet égard, dans diverses pièces, un écho significatif, et particulièrement dans *le Dernier Chant du Pèlerinage d'Harold*, qui éclatait des pires accusations, rhétoriquement prêtées à Byron, contre un peuple sans ressort et sans honte :

« *Italie ! Italie ! adieu, bords que j'aimais !*
Mes yeux désenchantés te perdent pour jamais !
O terre du passé, que faire en tes collines ?
Quand on a mesuré tes arcs et tes ruines,
Et fouillé quelques noms dans l'urne de la mort,
On se retourne en vain vers les vivants; tout dort,
Tout, jusqu'aux souvenirs de ton antique histoire,
Qui te feraient du moins rougir devant ta gloire !
. . . .

Le Scythe et le Breton, de leurs climats sauvages
Par le bruit de ton nom guidés vers tes rivages,
Jetant sur tes cités un regard de mépris,
Ne t'aperçoivent plus dans tes propres débris,
Et, mesurant de l'œil tes arches colossales,
Tes temples, tes palais, tes portes triomphales,
Avec un rire amer demandent vainement
Pour qui l'immensité d'un pareil monument;
Si l'on attend qu'ici quelqu'autre César passe,
Ou si l'ombre d'un peuple occupe tant d'espace.
Et tu souffres sans honte un affront si sanglant !
Que dis-je ? tu souris au barbare insolent;
Tu lui vends les rayons de ton astre qu'il aime;
. . . .

Rougis !... Mais non; briguant une gloire frivole,
Triomphe ! On chante encore au pied du Capitole !
. . . .

Tu sais assaisonner des voluptés perfides,
Donner des chants plus doux aux voix de tes Armides,
. . . .

Monument écroulé, que l'écho seul habite;
Poussière du passé, qu'un vent stérile agite;
Terre, où les fils n'ont plus le sang de leurs aïeux,

(10), (11), (12) et (14) Stendhal, *Chronique des Chroniques*. 1928, pp. 35, 37, 39.

(13) *Rome, Naples et Florence*, 1817, p. 300. Sauf naturellement pour les addenda de l'édition de 1826, nous renvoyons toujours à l'édition Delaunay, c'est-à-dire à la première édition parue en France, mais dont on peut douter, comme nous le montrerons un jour, que ce soit la véritable originale (Ed. Colburn).

Où sur un sol vieilli les hommes naissent vieux,
Où le fer avili ne frappe que dans l'ombre,
Où sur les fronts voilés plane un nuage sombre,
Où l'amour n'est qu'un piège et la pudeur qu'un fard,
Où la ruse a faussé le rayon du regard,
Où les mots énervés ne sont qu'un bruit sonore,
Un nuage éclaté qui retentit encore.
Adieu ! Pleure ta chute en vantant tes héros !
Sur des bords où la gloire a ranimé leurs os,
Je vais chercher ailleurs (pardonne, ombre romaine !)
Des hommes, et non pas de la poussière humaine !... (15)

Le Risorgimento n'avait pas encore de large influence rédemptrice sur l'esprit du public, ni de force probante autre que politique. Stendhal même avait souvent douté de l'Italie. Un livre comme les mémoires de Silvio Pellico (dont Stendhal se servira pour les détails techniques), s'il a pu toucher chez le vieil amoureux de la Lombardie des fibres secrètes, ne semble être apparu alors que comme le fait d'un individu, non comme le symbole d'une résurrection.

Stendhal n'avait donc de chance de convaincre son imagination puis son temps, que s'il disposait d'abord, comme pour *le Rouge et le Noir*, de faits réels qui soient comme le « coffrage » indispensable à une construction aérienne et hardie. En ce qui concerne le canevas général, aucune difficulté : la chronique italienne toujours citée servira de cadre. Mais la survivance des mœurs de la Renaissance qui lui sont chères, ou leur insertion vraisemblable au XIXe siècle, pose un problème beaucoup plus délicat : celui de la décadence apparente d'une nation. Tant que le présent et le passé n'auront pas été clairement réduits à un commun dénominateur psychologique, il reste malaisé à l'esprit d'envisager sur l'Italie un grand roman qui, sans encourir la censure ou souffrir d'approximations, puisse offrir une unité d'atmosphère, c'est-à-dire le caractère d'une grandeur ethnique éternelle transportée dans la vie contemporaine. Problème intimement lié à celui de l'âme de l'Italie précontemporaine, sur laquelle il importe de se refaire une idée précise, puisque ce proche présent est déjà pour l'auteur un passé lointain.

Ces piliers temporels qui devraient cimenter et soutenir le pont jeté sur deux époques, où un homme de lettres voyageur ira-t-il, pour rafraîchir sa mémoire, en retrouver les matériaux, sinon dans son œuvre antérieure, lui qui a jadis précisément et « uniquement pensé à décrire avec toute la maussaderie de la science, mais aussi avec toute son exactitude, certains faits dont un séjour prolongé dans la patrie de l'oranger l'a rendu l'involontaire témoin » (16) ; lui qui, ayant eu la chance de passer « 10 ans en Italie, au lieu de décrire des tableaux ou des statues », a décrit des « mœurs, des habitudes morales, l'art d'aller à la chasse au bonheur en Italie » (17). « L'art d'aller à la chasse au bonheur », c'est, à une variante grammaticale près, le propos même de *la Chartreuse* d'après la lettre à Balzac : « l'art d'aller tous les matins à la chasse du bonheur ».

Cette réinoculation volontaire et très précise, on l'admet partiellement en ce qui regarde *de l'Amour*, dont l'on retrouve l'application dans maint passage de *la Chartreuse*, et surtout dans le comportement réciproque de Fabrice et de Clélia quand la prison nous les montre à l'état pur. Encore ne s'agit-il que d'un théorème psychologique dont la réaction en chaîne est facile à reconstituer par son auteur même.

S'agit-il à plus forte raison de faits particuliers, de détails de mœurs précis, et même de ce supplément d'âme dont l'homme déjà vieillissant a besoin de retrouver aussi bien le réconfort que la trace, à quel témoignage Stendhal peut-il recourir, dans quel vivier de faits et de sensations peut-il puiser, sinon dans son témoignage à lui le plus frais et le plus immédiatement vrai et le plus cher, parce que le premier imprimé : *Rome, Naples et Florence ?*

Cela est si vrai que M. Martineau, dans ses notes, a multiplié les rapprochements. Rapprochements si troublants — plus encore peut-être pour certains qui lui ont échappé — que l'on se demande s'il s'agit bien de simples rapprochements, c'est-à-dire du retour mécanique d'idées familières. Nous pensons, quant à nous, que l'on peut aller plus loin et que *la Chartreuse de Parme* doit beaucoup à une *relecture* de *Rome, Naples et Florence*, soit que, d'abord accidentelle en un moment de rêverie, de nostalgie, de découragement, elle ait amorcé ensuite des idées précises, soit que Stendhal l'ait préméditée en un moment où, partant à la recherche du temps perdu, il lui fallait prospecter à neuf ce temps perdu. De même que, « pour prendre le ton », il lisait « chaque

(15) LAMARTINE, *Le Dernier Chant du Pèlerinage d'Harold*, XIII.
(16) *De l'Amour*, XXIV.
(17) Sur *Rome, Naples et Florence*. A. B. de la Pelouze, 20 mars 1827.

matin deux ou trois pages du *Code Civil,* afin d'être toujours naturel » (18), il semble qu'il ait relu *Rome, Naples et Florence,* afin de toujours appuyer une vérité supérieure sur des vérités quotidiennes.

Ce voyageur vêtu d'illusions qui lui ressemble comme un jeune frère, comme il savait voir et interpréter ! Comme il savait aussi s'évader ! (19). En ce moment où, vingt et un ans après *Rome, Naples et Florence,* et avec une force d'autant plus pressante que l'on est au bord de la vieillesse — et quand retournera-t-on dans l'Italie dont Civita-Vecchia n'est que la caricature ? — l'on songe à s'évader une fois encore dans une atmosphère de bonheur, dans une atmosphère respirable où l'on soit inaccessible aux sots, aux canailles et aux affairistes, l'on n'a qu'à ouvrir *Rome, Naples et Florence* à la dernière page pour y découvrir l'encouragement à sa nouvelle œuvre, la profession de foi et comme la préface secrète de la *Chartreuse :* « J'y ai réfléchi, je recommencerais mon voyage si c'était à refaire : non pas que j'aie rien gagné du côté de l'esprit; c'est l'âme qui a gagné. La vieillesse morale est reculée pour moi de dix ans. J'ai senti la possibilité d'un nouveau bonheur. Tous les ressorts de mon âme ont été nourris et fortifiés; je me sens rajeuni. Les gens secs ne peuvent plus rien sur moi, je connais la terre où l'on respire cet *air* céleste dont ils nient l'existence; je suis de fer pour eux. » (20).

Comme ce cadet comprenait la nécessité du bonheur et justifiait déjà qu'on reprît la route, une dernière fois, vers cette Italie où les mœurs « semblent bien plus favorables au bonheur que les nôtres » (21), où est par conséquent « la vraie patrie », c'est-à-dire « celle où l'on rencontre le plus de gens qui vous ressemblent » (22). Vingt et un ans avant, ce jeune Stendhal opposait déjà trait pour trait le pays de l'exaltation créatrice : l'Italie, au pays de l'argent : l'Amérique, et il notait : « Voilà pourquoi il est plus près de mon cœur que les Américains, par exemple, qui, depuis qu'ils sont heureux, ne produisent que des dollars » (23); remarque qui ne sera point du tout perdue pour la Sanseverina, quand à la velléité d'émigrer qui traverse étrangement Fabrice, elle répond : « Crois-moi, pour toi comme pour moi, ce serait une triste vie que celle d'Amérique. Elle lui expliqua le culte du *dieu dollar* » (24).

Le jeune voyageur n'avait point laissé de sentir non plus quels réactifs romanesques ce pays pouvait offrir, quels éléments de drame intéressants par leur antagonisme possible : et d'abord l'amour dans la vie individuelle. « Il ne faut faire, en ce beau pays, que *l'amour;* les autres jouissances de l'âme y sont gênées, on y meurt empoisonné de mélancolie si l'on est citoyen. La défiance y éteint l'amitié, en revanche, *l'amour* y est délicieux, ailleurs on n'en a que la copie... » (25). Dans la vie sociale, la défiance et l'énergie poussée tantôt jusqu'à l'exaltation, tantôt jusqu'à une cruauté grandiose, comme il sied à des plantes vivaces qui rusent et luttent contre l'étouffement. « Est-ce leur faute s'ils sont féroces ? Si, sous des gouvernements souvent cruels, parce qu'ils ont toujours peur, et si faibles qu'ils n'ont de force que par l'astuce, ils n'étaient pas féroces, ils seraient détruits, si ce n'est par le pacha, du moins par le sous-pacha ou par le cadi. Comme chez le malheureux fellah de la basse Egypte, la méfiance retient à chaque instant la sympathie la plus vive et la plus enflammée. De là vient qu'à la vue de la douleur et de l'injustice, s'ils sortent de leur apparente froideur, c'est par des actions d'une chaleur forcenée. » (26).

Sans doute, dans la plupart des cas, hélas, ne s'agit-il plus que d'une énergie sporadique, et comme du pauvre surjeton sauvage d'une vertu étouffée. La lecture de chroniques italiennes et la comparaison que Stendhal en déduit entre le passé et le présent ne sont point nouvelles ni même récentes chez le futur auteur de *la Chartreuse :* à la date du 25 février 1816, *Rome, Naples et Florence* offrent les lignes suivantes « L'année dernière je lisais tous les auteurs originaux du Moyen âge, Capponi, Villani, Fiortifiocca, etc. Je trouvais à tous moments des anecdotes telles que le massacre de Césène par Clément VII, antipape. Et cependant au bout du compte, on se sent

---

(18) Lettres à Balzac.

(19) A l'auteur de *la Chartreuse, Rome, Naples et Florence* (cf. l'étude si nuancée de M. P. Jourda : *Le Paysage dans la Chartreuse de Parme,* Ausonia, janvier 1941) proposait également d'admirables synthèses de paysages et la résurrection des émotions devant leur beauté (notamment Lac de Côme, p. 297). « Comment rendre cette émotion ? Il faut aimer les arts, il faut aimer et être malheureux. » Autant qu'une notation, c'est une prescience; ce sont déjà les trois notes d'une « mesure » de *la Chartreuse :* Fabrice au bord du lac Majeur la nuit, communiant avec la beauté parce qu'il est malheureux, et allégé de sa peine par cette communion même (Ed. Martineau, p. 147).

(20) *Rome, Naples et Florence,* p. 348.

(21) *Idem,* p. 207.

(22) *Idem,* p. 211.

(23) *Idem,* pp. 313-14.

(24) *La Chartreuse de Parme.* Ed. Martineau, p. 115.

(25) *Rome, Naples et Florence,* p. 16.

(26) *Idem,* p. 212.

plein de respect et presque d'amitié pour ces figures colossales, les Castruccio, les Guglielmino, les comtes de Virtu. Dans les histoires du XVIII[e] siècle, il n'y a aucune de ces erreurs, et à la longue, on se sent soulever le cœur de mépris » (27).

De mépris ? Ou de pitié, en songeant que les Italiens « depuis qu'ils ont laissé refroidir le feu que déposa dans leur sein la liberté du XIV[e] siècle, et cette jeunesse des âmes sentant le beau après dix siècles de barbarie, circonstance unique et qui ne se présentera plus, sont tombés dans le dernier degré du marasme » (28). Et surtout cette jeunesse des âmes est-elle vraiment à *jamais perdue;* cette circonstance fut-elle vraiment *unique ?* Cette question avait déjà hanté Stendhal à une époque où son passé actuel était encore avenir : « Le hasard ayant interrompu en 1814 la marche de ce jeune peuple, que va devenir le feu sacré du génie et de la liberté ? S'éteindra-t-il ? et l'Italie se remettra-t-elle à faire des sonnets imprimés sur du satin rose pour les jours de noce ? Toutes mes pensées, tous mes regards ont été pour la solution de ce grand problème » (29).

Tant que l'objection tirée de la discontinuité apparente de l'âme italienne ne sera pas clairement résolue par l'esprit jusqu'à justifier les intuitions de l'âme qui attend l'accord pour libérer son chant, — dans le contrepoint du roman, les deux mélodies, présent et passé, ne pourront s'unir intimement dans la même exactitude transfigurée. Or, dans *Rome, Naples et Florence,* en maint passage, et notamment juste à côté de l'explication d'une décadence provisoire de 1650 (1550, éd. 1826) à 1796, imputable à « la masse énorme de la tyrannie la plus soupçonneuse, la plus faible, la plus implacable » (30), se trouve la solution favorable du problème, c'est-à-dire l'affirmation d'une Renaissance également provisoire mais prodigieuse, grâce à Napoléon Bonaparte : « Le 14 mai 1796 sera une époque remarquable dans l'histoire de l'esprit humain. Le général en chef Bonaparte entra dans Milan; l'Italie se réveilla, et, pour l'histoire de l'esprit humain, l'Italie sera toujours la moitié de l'Europe. » (31). Affirmation que *la Chartreuse* corrobore par ce cri d'enthousiasme au lecteur de 1839 : « Il y a encore des âmes en Italie ! et, quoi qu'on fasse ! chère patrie !... » (31 *bis*).

Ces références, au demeurant, Stendhal allait d'autant plus naturellement à leur rencontre dans son livre que, peu avant *la Chartreuse,* il venait, en 1837, de retravailler à sa *Vie de Napoléon* (« Préface pour moi », 13 février 1837), dans la seconde Préface de laquelle il se réfère expressément à la campagne d'Italie, et précise que son manuscrit fut commencé en 1816 (32), c'est-à-dire concurremment avec le récit du voyage d'Italie. Dans le même *Rome, Naples et Florence,* il pouvait lire, quelques pages plus loin, cette incitation de l'homme jeune à l'homme mûr : « L'histoire du royaume d'Italie, de 1794 à 1814, est le plus beau sujet des temps modernes : l'idéal s'y joint au positif » (33). Vers le milieu du volume, un bref passage pose même déjà les deux événements qui délimitèrent, pour l'insatisfaction technique de Balzac, la première partie de *la Chartreuse :* « Marengo avança d'un siècle la civilisation de leur patrie, comme une autre bataille l'a arrêtée pour un siècle » (34).

Cette « autre bataille », est-il besoin de préciser que c'est Waterloo ? Estimerons-nous alors comme Balzac, de l'extérieur, que le début de l'œuvre est inutile ou gratuit et irons-nous désormais nous en étonner, souhaitant que l'auteur commençât « par sa magnifique esquisse de la bataille de Waterloo », si nous nous avisons au contraire que l'homme se conformait exactement par l'intérieur à la suggestion d'un de ses propres livres, et obéissait dans son roman nouveau aux symétries, non seulement sentimentales, mais idéologiques, de son analyse de jadis ? Comment ont-elles pu s'imposer à son esprit méthodique; comment l'association apparemment stérile d'une bataille napoléonienne absurdement perdue et d'une vieille chronique italienne a-t-elle pu déclencher un immense mécanisme ? D'abord parce que des parallélismes déjà marqués, des observations nettement précisées dans l'œuvre antérieure, et notamment ceux que l'historien de la vie de Napoléon était amené à retrouver dans *Rome, Naples et Florence,* étaient prêts à corroborer, à garantir la vérité de l'atmosphère comme son unité supérieure.

* * *

(27) *Idem,* p. 106.
(28) *Idem,* p. 168.
(29) *Idem,* p. 313.
(30) et (31) *Idem,* p. 302.
(31 *bis*) Ed. Martineau, p. 86.
(32) *Vie de Napoléon,* préface (STENDHAL, *Les plus belles pages,* Mercure de France, 1908, pp. 211-212).
(33) *Rome, Naples et Florence,* p. 308 (note).
(34) *Idem,* p. 178.

En ce qui concerne *les personnages*, il faut évidemment distinguer si l'on en cherche les sources, entre le héros lui-même, les femmes qui gravitent autour de lui, parce que l'auteur, dans la vie, en fut le satellite; les autres hommes, enfin, comparses nécessaires, mais extérieurs au créateur.

Fabrice, nous n'en parlerons pas davantage : chacun sait qu'il représente surtout Stendhal tel que celui-ci aurait voulu être, et être aimé. Mosca également, dont l'auteur de *la Chartreuse* avait retrouvé le nom dans *Rome, Naples et Florence* (35), s'il doit quelques nuances, quelques traits de caractère, quelques manifestations historiques à Saurau et à Prina, appartient d'abord au paradis et à l'enfer intérieurs de Stendhal. En tant que machine subtile à sentir et à souffrir au milieu de l'action même, de « cœur de fabrique trop fine », comme Fabrice, impatient de toute routine sociale, et pour qui la diplomatie est une transposition virile de la stratégie sentimentale, laquelle est la réalité suprême, Mosca apparaît à la fois conjoint à son créateur et symétrique à Fabrice. Il est le légataire vengeur de la perspicacité et du non-conformisme diplomatiques étiolés chez Stendhal par une fatalité mesquine. Mais il est surtout son interprète et son consolateur sentimental. Don Juan vieilli, héros d'une bataille d'usure contre un rival plus jeune, il sourit, comme Beyle, dans sa jalousie, dans sa peur de la solitude, dans sa souffrance morale, parce que ce sublime bluff spartiate demeure sa seule chance devant une femme incertaine. L'auteur lui a donné son renard, et voilà tout.

Quant aux autres hommes, leur comportement s'inscrit dans un ordre d'activité sociale secondaire; permanente au reste, et dont la crédibilité est ainsi plus aisée à atteindre. Nous en connaissons aujourd'hui, largement, les modèles contemporains.

En revanche, la machinerie des intrigues et ses démultiplications scientifiques, l'atmosphère spécifique d'une cour apparaissait délicate à reconstituer avec suite, sans faute de ton ou de technique. Aussi, là encore, Stendhal n'a inventé que sur un canevas; obéissant à des incitations, mais d'une autre nature, il a transporté des « grilles » de lectures sur son œuvre. A chaque ordre de création son mode de transposition.

C'est d'abord l'esprit du cardinal de Retz, dont l'on parle peu, mais que Stendhal avait pratiqué, et dont il attribue à une Italienne qu'il admire l' « âme violente, passionnée, intrigante » (36) (et par là nous rejoignons déjà le terrain d'entente de Mosca et de la Sanseverina). C'est ensuite Saint-Simon. Entre de si nombreux mérites, M. Henri Martineau a eu celui de laisser de côté la rengaine balzacienne sur « le roman que Machiavel écrirait, s'il vivait », et de noter que « *la Chartreuse* entière révèle la profonde influence exercée sur Stendhal par les *Mémoires* de Saint-Simon qui furent, nous a-t-il confessé, sa plus constante nourriture intellectuelle » (37).

Pour corroborer cette note, qui mériterait une place plus éminente, nous voudrions rappeler — et peut-être révéler — qu'il existe un document du plus haut prix capable de préciser l'influence de Saint-Simon sur Stendhal. Et même d'en raviver l'importance. Il s'agit proprement de l'exemplaire des *Mémoires* de Saint-Simon, édition de 1829, en 21 volumes, couverts d'annotations par Stendhal (38). A défaut de l'exemplaire lui-même, que nous n'avons pu voir en son temps, le catalogue, nous révèle en effet, d'après les dates notées par Stendhal, que celui-ci avait étudié trois fois l'ouvrage : la première en 1833-34, la seconde fois vers 1835-36 (26 décembre 1835. Omar Roma). « 23 janvier 1836, 2e lecture sur cet exemplaire »); enfin la troisième, avec l'intention d'une quatrième (« J'écris ces notes à la 3e lecture pour guider mes idées à la 4e »), vers 1840-41 (« 3e lecture, Civita-Vecchia, 19 janvier 1841 »). Donc *la Chartreuse* encadrée entre la deuxième et la troisième lecture.

Quant aux notes, d'après ce que nous en pouvons connaître par les extraits, outre celles, nombreuses, qui concernent la campagne de Russie, ses effectifs, les officiers de son époque, elles se partagent, devant Saint-Simon, entre l'admiration et la réaction irritée : jamais d'indifférence. Tantôt il écrit : « M. de Saint-Simon n'a de profondeur que juste ce qu'il faut pour faire une belle phrase sur la Cour », et ailleurs : « Saint-Simon n'a pas de profondeur, mais il a un style profond; et il exprime avec profondeur des idées qui n'ont pas un sens trop profond pour être intelligibles au lecteur ». Tantôt il note avec flamme, à propos de l'étude que Saint-Simon fait du caractère de Louis XIV : « Pages admirables. Montesquieu seul en a quelques-unes d'égales. »

Parfois l'on dirait qu'il se mesure secrètement avec Saint-Simon. « Sa profondeur ne

---

(35) *Idem*, p. 237.

(36) *Rome, Naples et Florence*. Ed. Michel Lévy, 1854, p. 75.

(37) Ed. Martineau, note 760.

(38) Bibliothèque Edouard Kann. Vente des 17-19 novembre 1930. Catalogue Georges Andrieux, pp. 69-74. Notes et fac-similé.

(conduit ?) pas au fond des choses. » Parfois une réflexion laisse entendre une conception supérieure, et comme artistique, de l'histoire politique : « Louis XIV avait une âme poétique que le Duc St-Simon n'a jamais comprise. »

Comment douter que les lectures et relectures de Saint-Simon aient servi de réactif aux souvenirs personnels, et aient suscité chez lui une émulation créatrice ? Nous ne pouvons mieux caractériser leur influence par imprégnation que par l'expression même dont il se sert en marge du tome IX (et qui se retrouvera dans *Henri Brûlard*) : « Je ne garde aucun souvenir de tout ceci : c'est un archet qui fait rendre des sons to my soul... »

* * *

Les femmes de *la Chartreuse*, elles aussi, et surtout, doivent faire rendre des sons à l'âme, mais en jouant de nouveau sur les mêmes cordes que nous avons éprouvées au début de cette étude. Car, si la politique est fondamentalement éternelle, le modernisme exact des femmes italiennes, s'inscrivant dans une énergie ressuscitée des vieilles chroniques, gagnerait beaucoup, pour s'épanouir sans les objections de l'esprit critique, à posséder le garant contemporain que constituait par chance, pour *le Rouge et le Noir*, une affaire Berthet qui manque pour *la Chartreuse*. La « chronique » toujours citée peut bien servir de bâti pour une partie de l'intrigue. Il reste qu'elle appartient, vaille que vaille, à un passé apparemment révolu. Partant de la chronique, l'on veut toujours que, dans *la Chartreuse*, les personnages du présent aient ceux du passé pour tuteur. Nous en tombons d'accord. Mais quelle aisance supplémentaire si, réciproquement, le présent patronne le passé ! Non point la seule expérience personnelle, mais aussi des faits sentimentaux extérieurs au souvenir subjectif. Car, pour tendre cette aérienne échelle de Jacob, là encore un auteur qui « tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir quand (il) croi(t) avoir noté une vérité » (39) a besoin que les deux extrémités en soient également solides. Quelle force de crédibilité supplémentaire, si, dans le domaine du sentiment aussi, l'on peut se justifier à soi-même la marche miraculeuse à travers le temps apparent, et, loin de s'en tenir à une transposition imaginative, même géniale, de sentiments anciens, l'on est capable, faisant office, dans le roman comme dans la critique, d'« avocat général », proposant « des motifs de conviction » (40), d'apporter des documents passionnels de l'époque contemporaine rejoignant la vaste et sublime vérité psychologique d'une époque inaccessible...

Il n'y a pas d'affaire Berthet à la base de *la Chartreuse*, pour y nourrir l'exaltation de la plante humaine dans la plate vie moderne. Mais il existe entre autres, dans *Rome, Naples et Florence* (éd. de 1826), deux histoires d'amour vécues, deux histoires contemporaines dignes par leur énergie des chroniques de la Renaissance. D'abord l'histoire de Lauretta et de son amant, de la jalousie de la jeune fille, de ses luttes contre elle-même, des dangers et des fatigues presque surhumaines que court son amoureux pour la rejoindre par une échelle de corde, jusqu'à ce qu'un jour enfin la peur de la déshonorer si l'on s'aperçoit de leurs amours, puis la sensation de son haleine sur sa joue lui donnent seules, dans son épuisement, le courage de monter jusqu'au ras du balcon, où Lauretta le hisse par les cheveux (41).

Mais ce n'est encore qu'atmosphère et italianisme généraux. Au contraire, dans l'histoire qui la concerne, l'héroïne, qui se nomme Gina (ce nom ne nous frappe-t-il pas dès l'abord ?), a le même comportement que les femmes de la Renaissance, le même aussi que celui de Clélia; et la réaction d'enthousiasme de Stendhal devant l'absolutisme de son amour est exactement celle sans laquelle *la Chartreuse* ne se concevrait pas.

Dans la première édition de *Rome, Naples et Florence*, l'histoire n'était qu'esquissée : « Je voyais ce ballet à côté d'une femme belle encore, qui, il y a quelques années, ayant son amant malade, et gardée de près par son cavalier servant, s'habillait en homme, sortait par la fenêtre, entrait chez son amant, aussi par la fenêtre. Elle le veillait toute la nuit, et rentrait chez elle à cinq heures du matin. On comprend qu'il y a dans ces physionomies-là certains mouvements qu'on ne voit pas chez nos belles Parisiennes » (42). Mais voici que Stendhal charmé y revient en 1826 pour la développer tout au long : « Il y a seize ans qu'un homme fort riche, Zilietti, banquier de Milan, arriva un soir à Brescia. Il va au théâtre; il voit dans une loge une très jeune femme, d'une figure frappante. Zilietti avait quarante ans; il venait de gagner des millions; vous l'auriez cru tout adonné à l'argent. Il était à Brescia pour une affaire importante

(39) *De l'Amour*, IX.

(40) *Promenades dans Rome*, 24 novembre 1827.

(41) *Rome, Naples et Florence*, Ed. Michel Lévy, 18[illegible]4, pp. 123-130.

(42) *Idem*, 1817, pp. 17-18.

qui exigeait un prompt retour à Milan. Il oublie son affaire. Il parvient à parler à cette jeune femme. Elle s'appelle Gina, comme vous savez; elle était la femme d'un noble fort riche. Zilietti parvient à l'enlever. Depuis seize ans il l'adore, mais ne peut l'épouser, car le mari vit toujours.

« Il y a six mois, l'amant de Gina était malade, car depuis deux ans elle a un amant, Malaspina, ce poète si joli homme que vous avez vu chez la Bibin Catena. Zilietti, toujours amoureux comme le premier jour, est fort jaloux. Il passe exactement tout son temps dans ses bureaux ou avec Gina. Celle-ci, désespérée de savoir son amant en danger et sachant bien que tous ses domestiques sont payés au poids de l'or pour rendre compte de ses démarches, fait arrêter sa voiture à la porte du Dôme, et, par le passage souterrain de cette église, du côté de l'archevêché, elle va acheter des cordes et des habits d'homme tout faits, chez un fripier. Ne sachant comment les emporter, elle passe ses habits d'homme sous ses vêtements, et regagne sa voiture sans accident. En arrivant chez elle, elle est indisposée et s'enferme dans sa chambre. A une heure après minuit, elle descend de son balcon dans la rue avec ses cordes, qu'elle a arrangées grossièrement en échelle. Son appartement est un piano mobile (premier étage) fort élevé. A une heure et demie, elle arrive chez son amant, déguisée en homme. Transports de Malaspina, il n'était triste de mourir que parce qu'il ne pouvait espérer de la voir encore une fois. « Mais ne reviens plus, ma chère Gina, lui dit-il quand elle s'est résolue à partir vers les trois heures du matin; mon portier est payé par Zilietti, je suis pauvre, tu n'as rien non plus, tu as l'habitude de la grande opulence, je mourrais désespéré si je te faisais rompre avec Zilietti. »

« Gina s'arrache de ses bras. Le lendemain, à deux heures du matin, elle frappe à la fenêtre de son amant, qui est aussi au premier étage et donne sur un de ces grands balcons en pierre si communs en ce pays; mais elle le trouve dans le délire et ne parlant que de Gina et de sa passion pour elle. Gina, sortie de chez elle par la fenêtre, et avec le secours d'une échelle de corde, était montée chez son amant aussi par une échelle de corde. Cette expédition a eu lieu treize nuits de suite, tant qu'a duré le danger de Malaspina. Rien au monde ne semblerait plus ridicule aux femmes de Paris; et moi, qui ai l'audace de raconter une telle équipée, je m'expose à partager le même ridicule. Je ne prétends pas approuver de telles mœurs; mais je suis attendri, exalté; demain, il me sera impossible de ne pas approcher Gina avec respect; mon cœur battra comme si je n'avais que vingt ans. Or voilà ce qui ne m'arrive plus à Paris. Si je l'avais osé, j'aurais sauté au cou de l'ami qui venait de me conter cette anecdote » (43).

Voudra-t-on observer — ceci nous paraît digne d'attention — que c'est exactement le même dévouement, le même mépris du danger comme des fausses convenances que celui qui anime à la fois Clélia et Gina Pietranera ? Les mêmes circonstances aussi, réduites aux dimensions de la prison sociale, d'hostilité du milieu, de geôlier hostile ou acheté, de déguisement, de hauteur matérielle redoutable vaincue par la grandeur de l'amour pur qui sublime aussi le péché apparent ? Comme pour achever le rapprochement, Stendhal termine son histoire par cette même réserve nuancée « Je ne prétends pas approuver de telles mœurs; mais je suis attendri, exalté » que l'on retrouve en ces termes dans la Préface de *la Chartreuse :* « ...en revanche, je le déclare hautement, je déverse le blâme le plus moral sur beaucoup de leurs actions. A quoi bon leur donner la haute moralité et les grâces des caractères français, lesquels aiment l'argent par-dessus tout et ne font guère de péchés par haine ou par amour ? »

Peut-être au surplus, ce prénom de Gina peut-il nous apporter une preuve supplémentaire de l'identité souterraine (dont M. Martineau doute encore) de la Sanseverina dans le roman et d'Angela Pietragrua dans la vie. Porté, dans l'admirable histoire de *Rome, Naples et Florence*, par une jeune femme héroïque, il est attribué dans *la Chartreuse* à une femme sublime dans la sensualité. Mais, ce même prénom, dans la vie, nous le trouvons également accolé (protestation du cœur ou tendre diminutif d'Angelina ? Sans doute les deux) au souvenir de la Pietragrua, c'est-à-dire de la femme qu'à travers le désir et la honte Stendhal a le plus aimée sensuellement.

Nous lisons en effet dans l'auto-nécrologie de 1822, à la suite des prénoms ou pseudonymes des quatre femmes aimées : « Quoi qu'il ne fût rien moins que beau, il fut aimé quelquefois. Gina l'empêcha de revenir au retour de Napoléon qu'il sut le 6 mars » (44). Or, les dates et les faits nous le disent : la femme pour le désir de qui il resta alors en Italie, c'est Angela Pietragrua. « Catin sublime », disait-il. Hélas, plus catin que sublime, en dépit de la cristallisation volontaire, et dans la consonance même de son nom, qui perdra seulement sa dernière syllabe pour devenir Pietranera. Mais Stendhal qui n'a pas réussi à la changer dans la vie réelle, n'a-t-il pas au moins le privilège de la refaire dans le roman ? Si l'on attribue, de surcroît, quelque valeur créatrice aux

---

(43) *Rome, Naples et Florence*, 1854, pp. 11-12.
(44) STENDHAL, *Les plus belles pages*, p. 517.

associations onomastiques qui se forment dans le subconscient, une réversibilité de mérites et de démérites peut s'établir par la communauté du prénom entre le souvenir d'une femme héroïque dans la sensualité, et celui d'une femme qui aurait pu être héroïque, dans des circonstances plus grandes. En remodelant par le souvenir une catin ordinaire pour en faire la catin sublimée qu'est en définitive la Sanseverina, Stendhal tirait la plus noble vengeance et la plus belle revanche de la femme qui l'avait trahie : non seulement, selon une réaction chère à tout créateur, il se récompensait de sa déception, mais il se justifiait d'avoir si passionnément aimé une créature qui, après tout, ne fut peut-être inférieure que faute d'avoir rencontré le temps ou le destin favorable à son tempérament.

Cette figure de la duchesse, comme celle de Clélia, sont toutes deux, par surcroît, l'incarnation terrestre de beautés spirituelles : visages du Corrège, de Luini, du Guide, dont la « surimpression » ou la domination (car Stendhal varie dans ses rapprochements) confèrent une unité de tonalité à ces créatures énigmatiques et complexes. Unité de tonalité qui supplée de reste à la rigueur pédante d'un plan, ou même a aidé ce plan à se dessiner. Il serait hasardeux de croire Stendhal totalement sur parole quand il glisse dans sa lettre à Balzac qu'il a renoncé à faire un plan pour *la Chartreuse*, car cela « le glace ». Un texte que l'on néglige volontiers (nous y avons déjà fait une brève allusion) nuance pourtant les choses de manière plus subtile et plus riche. C'est la *Préface à Lamiel*, du 25 mai 1840, intitulée « Art de composer les romans ». Stendhal y déclare : « Je ne fais point de plan. Quand cela m'est arrivé, j'ai été dégoûté du roman par le mécanisme que voici; je cherchais à me souvenir en écrivant le roman de choses auxquelles j'avais pensé en écrivant le plan et, chez moi, le travail de la mémoire éteint l'imagination. Ma mémoire, fort mauvaise, est pleine de distractions. La page que j'écris me donne l'idée de la suivante. Ainsi fut faite *la Char.* Je pensais à la mort de Sandrino, cela seul me fit entreprendre le roman. Je vis plus tard le joli de la difficulté à vaincre. 1. Les héros amoureux seulement au second volume; 2. Deux héroïnes. Or, ne faisant guère de plan qu'en gros, j'apaise mon feu sur les bêtises des expressions et des descriptions souvent inutiles, et qu'il faut effacer quand on arrive aux dernières scènes. Ainsi en novembre 1839, j'ai apaisé mon feu à décrire Carville et le caractère de la duchesse (dans *Lamiel*). Je ne vois d'autre moyen (le 25 mai 1840) que d'indiquer seulement en abrégé : L'exposition et les descriptions, car si je fais un plan, je me dégoûte de l'ouvrage (par la nécessité de faire agir la mémoire) » (45).

L'on remarquera que, tout en donnant au passage une théorie intéressante des antagonismes de la mémoire et de l'imagination, quand celle-ci, en s'asservissant à celle-là dans le détail, aboutit à stériliser tout élan nouveau, Stendhal reconnaît bien faire un plan « en gros », et donne comme point de départ de son roman, ainsi qu'il le faisait dans la première ébauche de sa lettre à Balzac, la mort du petit Sandrino. « J'ai fait *la Chartreuse* ayant en vue la mort de Sandrino, fait qui m'avait vivement touché dans la nature. M. Dupont m'a ôté la place de la présenter » (46). « Cela seul — disait-il formellement — cela seul me fit entreprendre le roman. »

Qu'est-ce que cette mort qui l'avait « vivement touché dans la nature » ? C'est là un point biographique encore mal élucidé : important toutefois du point de vue psychologique, voire psychanalytique, car l'on remarquera que dans *le Rouge et le Noir* déjà (chapitre XIX : « Penser fait souffrir ») se déclenche un épisode identique — sauf, bien entendu, que Stanislas-Xavier est un enfant légitime —, dont les répercussions morales sur l'amante sont identiques : au « Dieu me punit » de Mme de Rênal devant son enfant malade correspond le « peut-être le ciel irrité la punirait de ce nouveau crime » de Clélia Conti. L'on se souviendra d'autre part que c'est en poursuivant, par maladresse d'amour, Métilde Dembowski jusqu'à Volterra où ses enfants étaient en pension que le pauvre Beyle s'aliéna définitivement cette créature entière : elle lui écrivit dans les termes les plus âpres, en lui reprochant, parce qu'il s'agissait de ses enfants, de « manquer de délicatesse ». Qui sait ce que cette Italienne mélancolique, frêle et superstitieuse lui dit encore en privé ? Adorant la main qui le frappait, Beyle répondait humblement qu'il admirait « cette susceptibilité extrême qui me fait passer de si horribles nuits ». Mais une association obsessive devait aisément se créer au fond de lui entre l'idée d'amour, l'idée d'enfant, et celle de punition...

En tout cas, cette indication nous semble un point technique auquel on n'attache pas du tout assez d'importance. Car cet événement situé à la fin du roman suppose nettement un plan d'ensemble, mais un plan *à reculons;* un plan pour lequel la chronique italienne ne pouvait plus fournir à l'auteur aucune indication utile en deça de l'adolescence du héros ni de celle de l'héroïne. Comment imaginer et remplir la prime jeunesse sentimentale ? L'on s'accorde géné-

(45) STENDHAL, *Romans*. Bibliothèque de la Pléiade, II, 857-58.

(46) *Corr.*, X, 73. Cité sans commentaire par M. Martineau (*Op. cit.*, note 1.147).

ralement à reconnaître que Clélia est nourrie du souvenir de cette Métilde dont il a admiré avec la plus amère passion la dure pureté, et presque jusqu'au suicide; de cette femme qu'il a stylisée comme une *Princesse de Clèves*. L'on est d'autre part incliné à penser que *la Chartreuse* est une œuvre de revanche sentimentale.

Partant de ces données, l'on peut suggérer une explication dont l'intérêt psychologique vaut qu'on la risque : Stendhal, remontant mentalement, en un éclair, à rebours du temps et des expériences du bonheur de son double Fabrice, a imaginé avec une jalousie nostalgique comme il a dû le faire bien des fois devant la réserve de Métilde, ce qui se serait produit, ce qui aurait dû se développer comme chances de bonheur, s'il avait pu connaître Métilde dès l'enfance de celle-ci, comme Clélia jeune est éblouie par Fabrice; si l'âme de cette créature entière avait été ainsi à lui dès l'origine, et pour toujours, alors que dans la réalité un odieux passé inaccessible et inaliénable représentait non seulement un domaine interdit, mais un obstacle à tout avenir confiant, à cette union totale obstinément et vainement rêvée.

* * *

Que représente la *Chartreuse de Parme* par rapport au *Rouge et le Noir ?* Par rapport à l'auteur, à son idéal d'artiste comme à son idéal d'homme ? Pour nous servir d'images musicales et picturales, puisque Stendhal les aimait, l'on dirait que dans *la Chartreuse*, comme dans le final d'une symphonie déchirante et sublime, les thèmes de toute une vie se rassemblent vers le temps de la mort pour escorter et consoler leur créateur. L'on dirait que dans une harmonie apaisée les couleurs symboliques des caractères et des destinées s'unissent et s'harmonisent enfin.

Grâce au roman, non seulement l'Italienne d'aujourd'hui rejoindra l'Italienne de toujours, mais la sensualité sera enfin la servante de cette pureté supérieure qui ne se justifie que dans l'absolu. La religion même du *Rouge et le Noir*, à peine raillée dans la *Chartreuse*, n'est plus haïe, ni vaincue. A mesure qu'on avance, la lumière de l'amour sacré entoure d'une gloire mystérieuse celle de l'amour profane. Pour un Fabrice qui espère retrouver, dans un monde où toute question trouve sa réponse et toute ferveur sa récompense, celle dont Henri Beyle adorait le visage qui « semblait rêver à un bonheur absent », Dieu est le suprême ami du cœur dont la bouche dit déjà à ceux qui passent de venir à lui, car il demeure.

Plus d'hostilité de couleurs ou de symboles : le noir de la soutane fait ressortir le rouge des lèvres passionnées comme la pâleur des beaux visages vaincus.

Enfin, cet univers enchanté, ce monde où tout est « céleste, tendre, généreux », n'est plus clos par l'incompréhension ou la fatalité. Pour l'avoir mérité par sa conscience d'écrivain et sa ferveur d'homme, Stendhal peut y accéder. Comme les donateurs des tableaux les plus émouvants, comme Filippo Lippi s'est récompensé en se plaçant, dans son « Couronnement de la Vierge », aux pieds de l'ange qui prie pour lui, le vieil Henri Beyle, blotti dans l'ombre aux pieds des créatures qu'il a passionnément aimées, peut croire sans retour et s'abandonner sans crainte, par l'intercession de son œuvre, à cette totale union des cœurs qu'il n'a jamais connue.

C'est la justification de l'artiste de nous ménager un refuge contre le caprice taciturne de la fatalité, de dompter le temps qui fuit, et les êtres qui changent. C'est la gloire du romancier, c'est essentiellement l'aspiration stendhalienne de faire avec les paradis perdus des paradis sauvés. C'est aussi le scrupule et le tourment d'un classique de ne fonder le sublime que sur la vérité. En ne fondant pas son roman d'adieu seulement sur des documents anciens et des rêves subjectifs, mais sur l'enquête exigeante de ses années d'apprentissage et sur les témoignages contemporains que celle-ci lui rapportait, dans *Rome, Naples et Florence*, d'une sensibilité et d'une grandeur italiennes en perpétuelle refloraison, Stendhal n'a sacrifié ni les prestiges, ni les devoirs. Les plus beaux enchantements ont souvent des formules cachées; ils reposent toujours sur des formules exactes.

Jacques-Henry BORNECQUE.

8

La fantaisie de Victor Hugo

On peut relever les indices d'un retour à Victor Hugo. André Gide, dont le « Victor Hugo, hélas ! », mal interprété, a donné le *la* à toute une génération d'amateurs de poésie intelligente, semble s'être repenti de tels effets et n'a cessé ces dernières années de retoucher son portrait du poète : « Du train dont vont certains, écrivait-il en 1943, c'est Hugo, cet immense lyrique, le plus grand de notre Panthéon, qui devient aujourd'hui le méconnu. » Non seulement *méconnu*, mais aussi *mal connu*. Une admiration maladroite n'a pas moins fait que l'aveugle décrié pour détourner le public de son œuvre. Après la disparition des grands fauves, Veuillot acharné à le détruire, d'Aurevilly, orgiaque dans le dénigrement, sa dépouille n'avait plus suscité que la bande crépusculaire des habituels croque-morts et flaireurs d'alcôves. Puis, il avait fini d'intéresser le monde, réduit à un nom, le plus répandu, il est vrai, de nos rues de province. Il flottait autour de ce nom comme un relent d'école, de musique militaire et de conseil municipal.

Tout autant que les querelles de parti, la variété de son génie créateur a contribué à brouiller son visage. On a découvert peu à peu, avec surprise, des aspects inconnus de Victor Hugo, dont le dernier en date, le poète visionnaire de *la Bouche d'ombre* et de *la Fin de Satan*, a, pour le moment, éclipsé le reste. Il y a en lui bien d'autres choses encore, un poète baroque, un technicien classique, un dramaturge pré-wagnérien, un « reporter » circonspect, etc., dont l'assemblage, pour ne rien dire d'aspects plus familiers de son œuvre, est assez peu ordinaire. « Ces génies déconcertent », a-t-il dit superbement lui-même dans *William Shakespeare*. Et ce n'est pas le moins déconcertant qui peut, entre deux « tempo » de *la Bouche d'ombre*, composer les trilles de *Vere novo* ou laisser, sans se donner le temps de souffler, le clairon de la première *Légende des Siècles* pour le pipeau des *Chansons des rues et des bois*, comme disait Barbey d'Aurevilly. Il n'y a pas d'incompatibilité, ni tant de différence : la même imagination peut souffler, successivement ou même simultanément, sur deux registres, picolo et bourdon, comme l'orgue. Cette image musicale n'est pas déplacée au sujet d'un poète qui, citant Cromwell au nombre de « ces personnages de l'histoire ...ensemble très célèbres et très peu connus », n'avait pu résister, disait-il, « au plaisir d'enfant de faire mouvoir les touches de *ce grand clavecin* ». Cet aveu révèle, chez Victor Hugo, un goût du jeu, dont l'application à l'étude de son œuvre est susceptible de jeter un éclairage nouveau sur le vieux portrait solennel que nous ont laissé du poète ses admirateurs de la Troisième République.

« LA PARTIE ENFANT DU POÈTE »

Cette disposition est inscrite dans le tempérament du poète. Faisant écho aux mots de Hugo, « plaisir d'enfant », Jules Janin caractérisait ce fantasque collectionneur par sa « joie d'enfant », qu'on retrouve exprimée aussi bien dans la décoration de Hauteville House que dans le recueil des *Chansons des rues et des bois*. Ce recueil surprit et choqua les contemporains, comme étonne, au premier abord, le terme de fantaisie appliqué à l'auteur des *Voix intérieures*. Or, Hugo, bon connaisseur en la matière, désignait à Claretie cette œuvre comme celle où *il s'était montré le plus lui-même*. Les adversaires du poète ne s'y trompèrent pas, Veuillot comme Barbey d'Aurevilly, qui dénoncèrent la continuité de cette veine, en la faisant remonter, à travers *les Contemplations*, jusqu'à *Cromwell*. Depuis, un Vianey, un Berret, n'avaient pas manqué de mentionner ce qu'ils appelaient, l'un, « le badinage », l'autre, « la fantaisie » de V. Hugo, sans toutefois l'explorer dans le détail, comme ils l'avaient fait pour sa veine épique ou lyrique.

Hugo lui-même a insisté à plusieurs reprises sur l'importance de cet aspect de lui-même. Contentons-nous de deux témoignages, portés à des époques différentes de sa carrière. Dans la préface à la 2e édition des *Orientales* (1829), l'auteur « regrette que quelques censeurs, de bonne foi d'ailleurs, se soient formé de lui une fausse idée, et se soient mis à le traiter sans plus de façon qu'une hypothèse, le construisant *a priori* comme une *abstraction*... de manière que lui, *poète, homme de fantaisie et de caprice*... est devenu sous leur plume un être de raison... », etc.

Termes opposés qu'il reprenait, plus de trente ans plus tard, dans son *William Shakespeare :* « Il y a deux poètes, le poète du caprice et le poète de la logique, et il y a un troisième poète, composé de l'un et de l'autre. » Hugo se classait sans doute dans cette dernière catégorie, dont le représentant, Juvénal, a toute sa sympathie.

C'est « le poète du caprice » que nous avons voulu suivre à travers son œuvre, en essayant de dégager son évolution (1). Certes, la perspective renversée du temps prête à l'observateur une vue systématique dont il convient de corriger les inconvénients par une description ouverte aux coïncidences et aux contradictions. Pourtant, cette tendance au libre jeu semble dessiner une courbe continue : le poète paraît d'abord s'en défendre, puis il y cède comme par mégarde et sous divers prétextes, pour en prendre conscience autour des années 1840-50 et désormais la cultiver.

On s'attend qu'une pareille disposition trouve ses racines au paradis perdu de l'enfance. La sienne fut voyageuse, et l'école en souffrit. « A mon avis — a dit Anatole France — il n'y a qu'une école pour former son esprit, c'est de n'aller dans aucune école. » Assez conforme à ce vœu sceptique, l'éducation vagabonde du jeune Hugo eut pour effet, semble-t-il, de préserver à ce qu'on nomme « un sujet doué » son âme d'enfant. La nostalgie et la présence s'en manifestent par de fréquents rappels, dans sa poésie, du jardin symbolique des Feuillantines, qui ont valeur d'incantation et de mise en grâce poétique. Plus d'une fois, en voyage, « l'âcre odeur » retrouvée au détour d'un hallier, le souvenir rappelé d'un bourdon emprisonné dans un bouton d'or (à Andernach, en 1840) lui rapportent une bouffée de son enfance. Témoin cet aveu, inattendu dans *Notre-Dame de Paris,* sur le plaisir qu'on prend à suivre le vol d'une libellule : « Vous avez été enfant, lecteur, et vous êtes peut-être assez heureux pour l'être encore. » C'est cette enfance qu'un critique oublié lui jette pertinemment à la face, en dénonçant dans *les Ballades* des « amusements de la partie enfant du poète », que réprouvait aussi Lamartine. Et, dans une certaine mesure, il est possible que Victor Hugo n'ait jamais atteint l'âge adulte.

LA FANTAISIE RÉFRÉNÉE

Pourtant, rien d'un Rimbaud : docile et souple à la tradition, qu'il connaît bien et qu'il aime, il a le souci d'apprendre consciencieusement son métier et la volonté de se faire une carrière littéraire : les *Odes* de circonstance, qu'on loue, en font foi. Sa fantaisie se glisse sous les formes à la mode, qu'il essaie tour à tour, démêlant patiemment son originalité de la contrainte des différents genres : accentuant les indications de Walter Scott, il introduit des « grotesques » dans le roman et le drame noir (Habibrah dans sa seconde version de *Bug-Jargal,* Flibertigibbet quand il reprend le manuscrit d'*Amy Robsart*); il incline, selon son génie propre, la suave romance médiévale vers un jeu de rythmes et de rimes, qui flattent son oreille et que l'on retrouve aussi bien dans *Cromwell* que dans les *Orientales,* où la couleur est prétexte à virtuosité gratuite : c'est cette part d' « enthousiasme juvénile » qu'y reconnaît et apprécie encore maintenant André Gide.

Toutefois, ces exercices, ces « gammes » de son imagination ne lui apportent pas encore ce « délié » du fond, sinon de la forme, cette liberté revendiquée tout autant au nom du « credo » romantique, modelé sur les événements, qu'en accord avec les tendances profondes de son génie propre. A cet égard, le compte rendu d'*Hernani* dans le *Figaro,* récemment mis au jour par M. Charlier et attribué à H. de Latouche, comporte une part d'exactitude.

Or, en 1834, cependant que le poète donne l'impression d'avoir continué sur le même élan créateur, sa vie intime intervient pour en modifier le cours. La tendre incuriosité de 1825 (« A quoi bon voyager, quand on a déjà rencontré le bonheur ? ») fait place, en contraste, à une impatience nouvelle, où concourent l'exemple envié des autres et la mode des récits de voyage, les nécessités de la chasse aux images, le besoin de vacances et, motif immédiat, le désir de s'isoler avec Juliette. L'amplitude progressive de ses voyages le porte bientôt aux frontières, et au delà : il se dépayse. « Tout le romantisme, a remarqué Thibaudet, a été labouré, retourné par le voyage et le dépaysement. » Or, qu'est-ce que la fantaisie, sinon le don et l'art du dépaysement, le secret de nous faire voir merveilles dans les spectacles émoussés par l'habitude ? Les surprises de ces voyages sont simples et peu étranges : quelques lignes brisées d'architecture, un carillon dans la nuit étale, le postillon badois, une jolie fille qui, comme Galatée, s'enfuit au détour d'un bois, le carré de gazon où Werther observe la vie mystérieuse des insectes. Autant d'occasions de

(1) Jean-Bertrand BARRÈRE : *La fantaisie de Victor Hugo* (Librairie José Corti, 1949).

retrouver, d'entretenir son âme enfantine, et d'y ajouter et de la prolonger par ses expériences d'homme.

Selon le thème de la grande patience poétique développé par Rilke, ce renouvellement ne devait se faire sentir que longtemps après, dans les poèmes des *Contemplations* par exemple. Mais déjà se glissaient parmi *les Rayons et les Ombres* des chansons, des « guitares », nouvelles « orientales » d'un air plus dégagé, et s'amassaient dans les cartons du poète des ébauches de ce fantasque *Théâtre en liberté,* inauguré par le Don César de *Ruy Blas,* et ces « trumeaux » dont le plus connu est la *Fête chez Thérèse.* Pourtant, le silence après le deuil, les soucis d'une carrière politique qui s'annonçait brillante, les tentations de la vie mondaine risquaient de faire avorter le libre épanouissement de son génie créateur.

LA FANTAISIE DÉCHAINÉE

C'est l'exil forcé, puis volontaire, du poète qui presse et achève cette libération, en le coupant de ses habitudes, de la vie sociale, de la mode, presque de son œuvre passée, et en lui imposant un « dépaysement » prolongé dont, après s'en être amèrement plaint, il ne devait pas tarder à reconnaître l'imprévu bénéfice : « Voltaire est plus Voltaire à Ferney qu'à Paris. » La fantaisie perce à travers les tonalités graves de ces années capitales (1852-1855), dominées par la colère des *Châtiments* et l'effroi des *Contemplations.* Elle s'accommode assez bien de la colère : ce mariage donne la satire, sous forme de chansons et d'étonnants dialogues, qui s'apparentent à ceux du *Théâtre en liberté,* bientôt repris. Mais la fantaisie et l'effroi métaphysique, c'est bien le jour et la nuit. Et, de fait, les veillées passées en conversation avec les esprits, les rendez-vous donnés par le fantôme de la Dame Blanche, les révélations de la Bouche d'ombre et les bourrasques du littoral lui auraient ôté toute envie de plaisanter, s'il n'avait eu, après l'hiver, le printemps, et le jour, après la nuit, avec ses promenades le long des grèves ou par les chemins creux, dits *lovelanes.* « C'est sans doute parce que vous avez peur des revenants que vous ne voulez pas dormir seul ? » S'il ne l'a remarqué, Hugo a vérifié ce mot de *Kenilworth.* La liaison de sa fantaisie avec sa sensualité, déjà visible dans les *Voyages* et pertinemment dénoncée par un Veuillot, s'accentue et donne ces « vere novo », épithalames de l'hymen universel qui, sous ce titre ou sous un autre, prennent place dans les deux premiers livres des *Contemplations* et dans le *Groupe des idylles* de *la Légende des siècles.* De quoi sont-ils faits ? Des souvenirs de la banlieue parisienne, du pays de Bade et de Belgique, retrouvés et comme réincarnés dans le printemps des îles anglo-normandes. Aussi bien, note-t-il, « le printemps est intérieur ».

En effet, désormais et de plus en plus, la fantaisie s'organise et se fixe autour d'un certain nombre de thèmes, dans des motifs de prédilection et des phrases mêmes qui ont tendance à revenir et à se stéréotyper. Elle fait toujours fonction de détente, et c'est en vacances, à Serk, en 1859, en Belgique et en Allemagne, en 1865, que s'élabore, après les deux efforts prolongés des grands poèmes métaphysiques et des *Misérables,* la verve débridée où gracieuse des *Chansons des rues et des bois.* Mais le motif prévaut sur la « chose vue », qui n'est plus qu'un prétexte à mouvoir une touche de son clavier poétique, et les schémas de saynètes avec leurs personnages types suppléent à l'invention. Ainsi se vérifie la profonde intuition de Valéry : « La fantaisie, si elle se fortifie et dure quelque peu, se forge des organes, des principes, des lois, des formes, etc., des moyens de se prolonger, de s'assurer d'elle-même. L'improvisation se concerte, car rien ne peut demeurer, rien ne s'affirme et ne franchit l'instant qu'il ne se produise ce qu'il faut pour additionner les instants. » Il faut attendre *l'Art d'être grand-père* pour que la nature de l'inspiration renouvelle une dernière fois une fantaisie où se manifestent, avec éclat, les avantages et les inconvénients de l'entraînement, la sûreté technique et l'automatisme; cette faculté suprême n'est donnée, dans leur vieillesse, qu'à quelques très rares créateurs de première grandeur.

*
* *

La valeur des poèmes de cette veine n'est pas un objet de démonstration : on les aime ou on ne les aime pas. Mais il nous semble que des vers comme :

Des bœufs d'or y broutaient des prés de porcelaine...

ou :

Le paysage est plein d'amantes
Et du vieux sourire effacé
De toutes les femmes charmantes
Et cruelles du temps passé...

ne sont indignes, pour ainsi dire, ni de Verlaine, ni de Guillaume Apollinaire. C'est nommer deux grands poètes de la fin du XIX[e] et du début du XX[e] siècle. En fait, Hugo n'eût-il pas existé, un long demi-siècle de poésie française en eût été retardé, et eût-il connu un aussi vif épanouissement ? Hugo, le poète de toutes les expériences, en a hâté la maturité. Côté sombre comme côté clair, voyants et troubadours, Baudelaire et Rimbaud, Apollinaire et Max Jacob, semblent avoir bénéficié de son génie et de ses travaux. « Souvent, trop souvent, dit Gide, ses yeux plongent plus loin que le monde réel, mais ce monde réel, il sait, quand il veut bien, le voir et le peindre admirablement. » Il n'y a pas de regret à constater que son génie excelle aux deux.

Ce phénomène de détente, qui caractérise la fantaisie, ne se limite pas au cas de V. Hugo : il est organique à la création artistique. En introduisant dans *les Contemplations* « quelques idylles au début pour faire contrepoids aux apocalypses de la fin », le poète ne fait que refléter l'équilibre intérieur, organique, qui a présidé à leur composition. Jean Prévost, dans son essai sur *la Création chez Stendhal*, a noté que, parallèlement à ce qui se passe pour les athlètes, les danseurs et « tous ceux qui ont l'expérience des grands efforts rythmés... cette loi de la détente productrice se vérifie souvent en littérature ». Il citait *Candide* après *l'Essai sur les mœurs, le Cimetière marin* après *la Jeune Parque*, et j'ajouterais *Colas Breugnon* après *Jean-Christophe :* le même « air d'improvisation parfaite », qui s'y remarque, distingue les *Chansons* et autres pièces de fantaisie disséminées dans l'œuvre de Hugo. C'est là, sans doute, une direction d'étude applicable à d'autres cycles créateurs (Balzac, Musset, Renan, Gide...) et l'occasion de méditer, dans un siècle aussi sérieux que le nôtre, sur l'exemple qu'un grand poète nous donne de savoir sourire.

Jean-Bertrand BARRÈRE.

Quelques remarques sur la versification de Verlaine dans « Sagesse » (1)

C'est dans la suite continue d'une pièce, en liaison avec le sens, qu'il est surtout fécond d'étudier le métier d'un poète; et c'est alors un aspect important de l'explication proprement dite. Sans sortir du plan technique de cette étude, il reste à considérer les aspects du métier poétique qui ne sont saisissables que sur des ensembles : les enjambements et les strophes.

LES ENJAMBEMENTS. — Sur les 1.315 vers de *Sagesse*, on relève 125 enjambements. Sur ces 125 passages où le sens « enjambe » l'intervalle qui sépare un vers du vers suivant, il y a 73 fois *rejet*, c'est-à-dire que la plus courte partie de la phrase se trouve dans le second vers; 52 fois il y a *contre-rejet*, le premier vers ne contenant que le début de la phrase, qui s'étale dans le second. Ces proportions sont normales et conformes à l'usage contemporain. Comme il est normal aussi, les enjambements de strophe à strophe sont rares (12 exemples).

ENJAMBEMENTS ET TRIMÈTRES. — Quand il s'agit d'alexandrins, il y a tout naturellement relation entre l'enjambement et le trimètre, soit que le trimètre serve à ressaisir, comme on l'a vu, un rythme qu'une série d'enjambements a rendu flottant, soit que, le rejet ne remplissant pas tout le premier hémistiche, mais trois ou quatre syllabes seulement, le vers soit comme orienté de proche en proche vers la forme ternaire :

(II, IV, III, v. 2 à 5.) [*Je suis cette paupière et je suis cette lèvre*]
*Dont tu **parles**, o cher **malade**, et cette **fièvre*** 3, 5, 4
*Qui t'**agite**, c'est moi **toujours** ! il faut **oser***
M'aimer.

(1) Suite et fin de l'article publié dans les n[os] 1 et 2 de 1950.

8 *

Les effets produits par l'enjambement. — Le plus banal, commun à toute la poésie antique et française, est la mise en valeur des mots placés en rejet ou en contre-rejet; elle résulte du désaccord entre la constitution formelle des vers et le mouvement naturel de la phrase, désaccord qui impose à la diction un compromis, et la contraint de peser sur certains mots. Cette sorte d'effet est plus sensible encore quand l'enjambement du vers reprend ou amène, ou bien encore reprend et amène un enjambement sur l'hémistiche :

(ii, iv, iv, v. 9 à 13.) *Moi, ce pécheur-ci, ce lâche,*
Ce superbe, qui fait le mal comme sa tâche
Et n'a dans tous ses sens, odorat, toucher, goût,

Vue, ouïe, et dans tout son être, hélas ! dans tout
Son espoir et dans tout son remords que l'extase
D'une caresse où le seul vieil Adam s'embrase ?

L'effet est ici multiple, mais intense notamment sur la triple répétition du mot *tout*, en contre-rejet de vers ou d'hémistiche.

L'enjambement et les effets de prosaïsme. — Sainte-Beuve avait lancé, — et appliqué, — cette idée qu'il est parfois opportun de donner aux vers une simplicité toute prosaïque. Il est, en effet, certaines choses humbles et simples qu'il vaut mieux dire humblement et simplement; il est aussi des états d'âme si las qu'il faut, pour les exprimer, que le rythme s'abandonne. Enfin le prosaïsme, en poésie, permet des effets de contraste. Victor Hugo, Baudelaire avaient profité de la leçon, et Verlaine, lui aussi, en tire parfois parti. L'enjambement alors est un des moyens indiqués. Il joue son rôle, avec la dislocation du troisième vers, dans cette strophe, dont le quatrième seul garde un rythme ferme :

(i, xix, v. 13 à 16.) *Voix d'autrui : des lointains dans les brouillards; des noces*
Vont et viennent; des tas d'embarras; des négoces
Et tout le cirque des civilisations
Au son trotte-menu du violon des noces.

Voici deux autres exemples :

(i, viii, v. 5 à 8.) *N'entendre, n'écouter, aux bruits des grandes villes,*
Que l'appel, ô mon Dieu, des cloches dans la tour,
Et faire un de ces bruits soi-même, cela pour
L'accomplissement vil de tâches puériles.

(i, iv, v. 38-39.) *Tu n'es plus bon à rien de propre. Ta parole*
Est morte de l'argot et du ricanement...

Mais, à vrai dire, l'inspiration générale de *Sagesse* ne comportait qu'à titre exceptionnel cette sorte d'effet.

Un effet plus proprement verlainien. — Verlaine avait osé, dans les Poèmes saturniens (*Le Rossignol*, vers 16), laisser l'article indéfini *une* en suspens à la rime. C'était un jeu poétique du genre précieux, un élégant alanguissement :

Et, dans la splendeur triste d'une lune
Se levant blafarde et solennelle, une
Nuit mélancolique et lourde d'été,
Pleine de silence et d'obscurité,
Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure
L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.

Même tonalité dans la suspension à la rime de la conjonction *quand* et de l'article défini *la* dans la *Chanson d'Automne* du même recueil :

. . . .

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure...

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà
Pareil à la
Feuille morte.

En plaçant ainsi à la rime un mot sur lequel la voix ne marque normalement aucun arrêt, article, conjonction, verbe monosyllabique suivi d'un complément court, le poète impose à la diction un ralentissement languide, qui n'est pas sans grâce, mais pas sans artifice non plus. Les quelques effets de même nature qu'on relève dans *Sagesse* ont plus de portée, soit qu'il s'agisse (III, XII, vers 8) de ces « pauvres bonnes pensées », qui, avant d'avoir rencontré leur berger, ne sont qu'un troupeau désemparé :

. . . .

C'est à qui de vous va plus gauche; l'une suit
L'autre, et toutes ont peur du vaste clair de lune...

soit que l'enjambement, ou plutôt la suspension qui précède le rejet, rende sensible l'épuration de l'homme charnel dans le feu de l'amour divin :

(II, IV, V, v. 6.)

Mon amour est le feu qui dévore à jamais
Toute chair insensée, et l'évapore comme
Un parfum...

Le procédé, qui ailleurs n'était qu'un jeu, prend ici une tout autre valeur.

Les strophes. — Sur quarante-sept pièces de *Sagesse,* cinq seulement sont en rimes plates (4 en alexandrins, 1 en octosyllabe); encore l'une d'entre elles, en alexandrins, est-elle formée de distiques typographiquement séparés et dont chacun forme une étape de récit :

(I, I.)

Bon chevalier masqué qui chevauche en silence,
Le malheur a percé mon vieux cœur de sa lance.

Le sang de mon vieux cœur n'a fait qu'un jet vermeil,
Puis s'est évaporé sur les fleurs, au soleil.

C'est donc encore une sorte de strophe, du type « litanie », que Verlaine devait souvent reprendre.

— Deux pièces sont en strophes de trois vers (une en vers de huit, une en vers de dix syllabes).

— Vingt sont écrites en quatrains, dont dix-sept en quatrains isométriques (6 en alexandrins, à rimes croisées ou embrassées, 2 en vers de dix syllabes, à rimes croisées, 2 en vers de neuf syllabes, à rimes embrassées, 5 en vers de huit syllabes, à rimes croisées ou embrassées, 1 en vers de sept, à rimes embrassées, 1 en vers de cinq, à rimes croisées) et trois en quatrains hétérométriques de forme symétrique (2 du type 12, 6, 12, 6, à rimes croisées, et 1 du type 8, 4, 8, 4, à rimes croisées).

— Trois pièces sont en quintils isométriques (1 en vers de dix, 1 en vers de sept, 1 un vers de six syllabes).

— Trois pièces sont en sixains isométriques (1 en vers de douze, 1 en vers de neuf, 1 en vers de cinq syllabes).

— Une pièce comporte l'alternance de sixains hétérométriques (5, 5, 13, 5, 5, 13) et de quintils isométriques de neuf syllabes.

— Une pièce est en dizains isométriques de cinq syllabes.

— Douze pièces sont écrites en sonnets, soit que la pièce soit faite d'un seul sonnet, ce qui est le cas général, soit qu'elle soit faite, — c'est le cas de la pièce II, IV, — d'une série de dix sonnets.

Sur cet ensemble de vingt et un sonnets, 1 est en vers de onze, 1 en vers de dix, 1 en vers de huit syllabes. Tous les autres sont en alexandrins.

Cette diversité des formes strophiques prouve, outre une certaine recherche de la variété, le souci d'adapter aussi parfaitement que possible le cadre extérieur de chaque pièce à sa nature intime. Peu de recueils poétiques présentent une aussi grande variété. Ce qui, d'autre part, est remarquable, c'est l'absence totale ou la rareté, dans *Sagesse,* de certaines formes traditionnellement lyriques et très usitées dans toute la poésie du XIXe siècle :

Aucun sixain hétérométrique à grands vers initiaux (par exemple du type 12, 12, 6, 12, 12, 6).

Aucun quatrain à clausule du type 12, 12, 12, 8 ou 12, 12, 12, 6.

Deux emplois seulement du quatrain hétérométrique 12, 6, 12, 6, — forme si fréquente dans le lyrisme romantique, — et pour des pièces sans accent personnel et d'ailleurs très au-dessous de la qualité générale du recueil. (L'une, I, XIII, est adressée à la mémoire du Prince impérial, l'autre, I, XIV, aux Pères exilés.)

On peut noter aussi une sensible préférence pour le quatrain isométrique à rimes *embrassées,* que M. Martinon, dans sa thèse sur les *Strophes*[1], fait apparaître, à l'aide de bonnes raisons, comme moins régulier, plus fantaisiste, moins lyrique en somme, que le quatrain à rimes *croisées.*

Dans les quatrains de la pièce III,VI, la brièveté des rythmes (8, 4, 8, 4) dépouille la forme hétérométrique de toute emphase, et la répétition pure et simple des mots qui forment, dans chaque strophe, la rime masculine, nuance le pathétique d'une sorte d'ingénuité; on en jugera d'après la dernière strophe :

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà
De ta jeunesse ?

En somme il y a, très évidemment, dans *Sagesse,* un éloignement résolu pour les formes cérémonieuses et trop superbement lyriques. Verlaine a appliqué son propre précepte : « Prends l'éloquence et tords-lui son cou. »

Les inventions strophiques de Verlaine dans *Sagesse.* — Dans les tercets de la pièce II, 1 (en vers de dix syllabes), le troisième vers répète le premier, et le deuxième ne rime pas, chaque tercet étant indépendant.

O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour
Et la blessure est encore vibrante
O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour.

Verlaine ne fait exception que pour le dernier tercet, qu'il fait suivre d'un vers de supplément, donnant ainsi, cette seule fois, une rime au deuxième vers :

Vous connaissez tout cela, tout cela,
Et que je suis plus pauvre que personne,
Vous connaissez tout cela, tout cela,

Mais ce que j'ai, mon Dieu, je vous le donne.

Cette forme strophique risquait de paraître puérilement simple. Mais l'allure de litanies sans art et l'accent de sincérité sauvent cette audace naïve, — qui reste un exemple unique dans l'œuvre de Verlaine.

Pour quelques pièces écrites en quatrains, quintils et sixains, Verlaine a inventé des manières nouvelles de disposer les rimes : dans la pièce I, XIX (*Voix de l'orgueil...*), en quatrains isométriques de douze syllabes, trois vers de chaque strophe, le premier, le deuxième et le quatrième riment ensemble, la rime du quatrième étant d'ailleurs obtenue par la répétition pure et simple du mot à la rime du premier vers; le troisième vers qui, dans la strophe où il se trouve, ne rime avec aucun autre, rime avec les vers 1, 2, et 4 de la strophe suivante; et ainsi de suite. On a le schéma : *aaba, bbcb, ccdc,* etc. Un vers supplémentaire clôt le système : *yyzy — z.*

Cette disposition est unique, pour le quatrain, dans l'œuvre de Verlaine, et le répertoire de Martinon n'indique, dans toute la poésie moderne, que deux formes qui s'en rapprochent. Outre l'insistance qu'elle permet sur les sonorités et les mots placés à la rime, elle établit, entre les strophes successives, un lien intime et une parfaite continuité. Or, cette continuité musicale, ici, est dans le plus étroit rapport avec le sens même : voix de l'orgueil, voix de la haine, voix de la chair, toutes les voix du péché, après avoir retenti chacune selon son timbre, s'éteignent peu à peu :

Ah ! les Voix, mourez donc, mourantes que vous êtes !

tandis que surgit, parmi ce decrescendo, le crescendo d'une autre voix :

Mourez parmi la Voix que la prière emporte
Au ciel, dont elle seule ouvre et ferme la porte
Et dont elle tiendra les sceaux au dernier jour
Mourez parmi la voix que la prière apporte,

Mourez parmi la voix terrible de l'Amour !

Verlaine a certainement attaché de l'importance à cette invention puisqu'il a tenté des essais analogues et également inédits pour deux pièces en quintils, l'une, I, XXI, en vers de dix syllabes, l'autre, I, XXIII, en vers de sept syllabes et pour une pièce en sixains, I, XV, en vers de douze syllabes (*abbaca*, *cddeec*, *effefg*, etc.). Dans ces pièces, la disposition vaut par son architecture originale et la continuité qu'elle établit d'une strophe à l'autre. Mais on ne peut définir une relation très précise du type strophique avec la nature de l'inspiration.

Le goût de Verlaine pour les structures rythmiques fortement organisées explique sa prédilection pour le sonnet et ses règles strictes, — avec lesquelles il prend d'ailleurs, comme Baudelaire, comme Hérédia lui-même, quelques libertés, surtout en ce qui concerne la disposition des rimes des tercets. Il est remarquable qu'il ait choisi cette forme pour raconter en dix sonnets successifs, une longue évolution de l'âme (II, IV). Quoique, d'une manière générale, chacun des dix sonnets de cet ensemble réponde à un moment distinct de la conversion, ce dialogue pathétique de l'âme avec Dieu se laisse malaisément emprisonner dans un cadre si exigeant. Mais la beauté naît précisément de cette contrainte, de la lutte constante entre le principe formel et l'expression spontanée : une sorte de drame technique accompagne et traduit le drame moral.

SYNTHÈSE DES MOYENS D'EXPRESSION — ÉTUDE D'UN EXEMPLE CONCLUSION

Parmi les plus originales combinaisons strophiques et rythmiques de *Sagesse*, la pièce III, VII, qui figure dans le manuscrit « Cellulairement », mérite une place de choix. Expression d'un état d'âme d'angoisse, traversé de moments de détente et d'oubli, elle imite le vol d'une mouette. L'esprit du poète est cette mouette, et les cadences multiples de son coup d'aile, qui, parfois, se précipite, parfois s'allonge et plane, parfois aussi rame d'un mouvement plus régulier parmi les éléments bienveillants ou hostiles, dictent le rythme de cette prise de conscience douloureuse, puis apaisée, puis de nouveau douloureuse. De là l'alternance de deux types de strophes, l'une sixain hétérométrique 5, 5, 13, 5, 5, 13, l'autre quintil isométrique en vers de neuf syllabes. Les rimes des sixains sont toutes masculines, et disposées ***abbbaa***; les rimes des quintils sont toutes féminines et disposées ***ababb***. Dans chaque disposition, il y a une rime triplée, mais avec un groupement différent.

Dans la première strophe aucun enjambement ne rompt le cadre formel, mais chacun des deux vers longs de treize syllabes est brisé par des coupes rapprochées: un jeu complexe d'allitérations et d'assonances multiplie les consonnes souples, *l*, *f*, *v*, et les contrastes des sons clairs et sourds :

Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer
*D'une **aile** inquiète et **folle vole** sur la **mer**.* 2 + 3 + 2 + 2 + 4
Tout ce qui m'est cher,
D'une aile d'effroi
*Mon **amour** le **couve** au **ras** des **flots**. Pourquoi ? Pourquoi ?*
3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2

Puis vient le premier quintil isométrique de neuf syllabes, où, malgré l'identité du compte total, chaque vers a son rythme propre, à l'exception du cinquième, qui répète le premier. L'absence d'enjambements rend la continuité obstinée du vol; le jeu varié des coupes internes en rend l'effort constamment adapté et divers :

Mouette à l'essor mélancolique 2 + 3 + 4
Elle suit la vague, ma pensée, 5 + 4
A tous les vents du ciel balancée, 6 + 3
Et biaisant quand la marée oblique. 3 + 6
Mouette à l'essor mélancolique. 2 + 3 + 4

Sur les mêmes cadences que la première strophe, mais dans la lumière et la douceur, — rendues par la multiplication des sons clairs, — le vol se poursuit. Et, cette fois, les deux vers longs de treize syllabes sont beaucoup plus unis, et exactement sur le même rythme. C'est l'apaisement :

Ivre de soleil
Et de liberté
Un instinct la guide à travers cette immensité. 3 + 2 + 3 + 5
La brise d'été
Sur le flot vermeil
Doucement la porte en un tiède demi-sommeil. 3 + 2 + 3 + 5

Avec le second quintil isométrique de neuf syllabes revient la lutte aggravée contre le vent plus hostile : les impressions sont plus sinistres, les coups d'aile plus hasardeux. Le monosyllabe *crie* à la rime du premier et du dernier vers (au lieu du mot de quatre syllabes *mélancolique*), deux enjambements successifs, un heurt d'accent inusité à la fin du dernier vers, tout concourt à peindre l'oiseau désemparé, l'âme en péril :

Parfois si tristement elle crie, 2, 4, 3
Qu'elle alarme au lointain le pilote, 3, 3, 3
Puis au gré du vent se livre et flotte 1, 4, 2, 2
Et plonge, et l'aile toute meurtrie 2, 2, 5
Revole, et puis si tristement crie. 2, 2, 4, 1

La répétition de la strophe initiale va clore la pièce. La mouette continue son vol aux coups d'aile inégaux : 5, 5, 13, 5, 5, 13; l'esprit du poète continue à se heurter aux questions insolubles. Revenant après le développement du symbole, les mêmes mots sont chargés de plus d'harmoniques, d'une plus lourde angoisse :

Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer.
Tout ce qui m'est cher,
D'une aile d'effroi
Mon amour le couve au ras des flots. Pourquoi ? Pourquoi ?

Pièce d'art pur, en un sens. Mais effusion du cœur aussi. Mise en œuvre « artiste » d'un mouvement vrai de l'âme.

Tel est l'art de Verlaine dans *Sagesse*. D'après l'ensemble des aspects techniques que nous avons évoqués et des exemples que nous avons cités, on voit que, dans cet art, s'affrontent et s'équilibrent un principe d'organisation formelle et un élan qui tend à déborder les cadres. L'équilibre de ces deux tendances, constamment instable, est constamment rétabli. La spontanéité intime et la volonté architecturale sont conciliées. L'art, — rythme et musique à la fois, — procède de la pensée, se plie à elle, mais en même temps l'encadre, la soutient, la fixe. Par là, tout en étant, pour l'histoire littéraire, le sommet de l'œuvre de Verlaine et une date importante de l'évolution de la poésie française, *Sagesse* est aussi, en dehors du temps, un chef-d'œuvre, parce qu'on y entend, dans une parfaite symphonie, la voix d'une conscience d'homme et le chant d'un poète, et parce qu'elle est à la fois, comme tout vrai chef-d'œuvre, *métier* et *passion*.

Jacques DESJARDINS.

Tite-Live et Scipion
d'après quelques travaux récents

Quand nous pensons aux Romains de Tite-Live, est-ce à Scipion que nous songeons d'abord ? Il ne le semble pas, et nous sommes plus enclins, j'en ai peur, à imaginer les figures un peu simples dans leur grandeur d'un Cincinnatus, d'un Camille, d'un Fabius Cunctator. Pourtant est-il un héros qui, dans l'œuvre conservée, tienne une place aussi considérable, en est-il un que nous suivions aussi longtemps depuis ses débuts jusqu'à sa fin ? En est-il un que le récit, que les discours qui lui sont prêtés mettent aussi en évidence ? En est-il un qui joue dans les événements un rôle aussi décisif que le vainqueur d'Hannibal ?

En est-il un qui doive autant nous enseigner sur Tite-Live que celui qu'il s'est complu à dépeindre ainsi ? Et ne devons-nous pas lui demander de rectifier l'idée un peu trop sommaire que nous nous faisons de l'historien ? Si le portrait de Tibère est sans doute le chef-d'œuvre de Tacite et si l'étude de ce portrait a toujours été au centre des réflexions sur l'historien de l'empire, comment se fait-il que l'étude de celui de Scipion ne tienne pas plus de place chez celui qui ne veut pas s'arrêter à une image superficielle de l'historien de la république ? Et qui désire connaître Tite-Live dans toute l'étendue de son génie ? Il y a là pour moi une manière d'énigme dont je ne me trouve pas à même d'indiquer toute la solution.

Les ennemis de Tite-Live s'acharnent à dénoncer ses erreurs de chronologie et de géographie, son manque de curiosité devant les problèmes critiques. Ses amis vantent son idéalisme, la noblesse de ses sentiments, la vie dramatique de ses récits. Ni les uns ni les autres ne semblent bien s'aviser que dans son portrait de Scipion il nous a donné une des créations les plus riches et les plus profondes du génie historique. Disons pourtant que ce qui était vrai longtemps a cessé dans une certaine mesure de l'être, et ce n'est pas sans doute un hasard si dans des ouvrages récents on semble avoir eu son attention enfin spécialement retenue par cette partie de l'œuvre livienne et il y a intérêt à confronter les analyses que nous donnent en Italie Mme Zancan, en France M. Catin, en Allemagne MM. Hoffmann et Stübler.

Il est probable que l'expérience historique qu'il a été donné, qu'il ne cesse, hélas ! d'être donné à notre temps de vivre est pour quelque chose dans cette perspicacité enfin acquise. Nous avons plus que d'autres générations été sensibles aux problèmes généraux que pose le cours de l'histoire, et nous ne pouvons plus accepter ce mol évolutionnisme qui, dans des jours plus heureux, tendait à croire que les forces dominant les hommes conduisent des foules anonymes à des résultats médiocres et paisibles. Nous avons mesuré la lutte des hommes avec leur destin, le rôle des héros et c'est chez les peuples les plus acquis au matérialisme historique qu'il est le plus affirmé. Mais nous avons appris que héros ne veut pas dire toujours saint : plus souvent nous le traduirions par démon ! Avec Scipion nous avons le héros humain, que nous n'avons guère connu du moins à une place aussi privilégiée et en état d'exercer un rôle aussi salutaire. Mais nous sommes plus à même que d'autres d'apprécier justement sa vertu.

Ce qui accroît l'intérêt du portrait de Tite-Live est que nous pouvons le comparer à celui de Polybe. Ici ce que nous sommes engagés à mettre en parallèle chez les deux historiens, c'est bien plus que leur méthode dans la détermination et l'explication des faits. Le rapprochement, on le sait, est classique, et chez nos critiques formés aux disciplines de l'épigraphie ou de la philologie, tourne rarement à l'avantage de Tite-Live. Alors les défenseurs de celui-ci en sont réduits à célébrer son art, et c'est, pour un humanisme qui veut voir au delà du style et des mots, un peu maigre. En confrontant les deux portraits de Scipion, on a chance d'aborder un ordre de vérité plus élevé que celui où s'en tient une histoire trop positive, sans tomber dans les aimables banalités de l'étude de l' « art ». Et cela d'autant plus que Polybe, comme Tite-Live semblent s'accorder pour donner valeur exemplaire à leur héros.

Pour Polybe, il n'y a pas d'hésitation : Scipion est le plus grand homme qui ait jamais existé : « Comme il est, on peut dire, le plus illustre de tous les hommes des siècles passés, tout le monde a envie de savoir qui il était et grâce à quelles qualités ou à quelles expériences il a pu

accomplir tant de si grandes actions. » (Livre X, II, trad. Pierre Waltz.) Polybe implicitement met donc Alexandre lui-même au-dessous de Scipion. On mesure jusqu'à quel point son amitié pour Emilien, petit-fils adoptif du premier Africain, à quel point aussi son admiration pour Rome et sa mission impériale ont pu agir sur son jugement. Tite-Live est presque plus modéré quand, au moment de raconter l'entrevue de Scipion et d'Hannibal avant Zama, il nous dit : « Les généraux les plus grands non pas seulement de leur époque, mais de toute l'histoire antérieure, égaux à qui l'on voudra parmi les rois et les chefs de toutes les nations... » Tite-Live, par un effort généreux, met Hannibal ici aussi haut que Scipion, ce que ne fait pas Polybe, si favorable pourtant à l'éloge et à la défense des mérites du Carthaginois.

I

En lisant Tite-Live (1), M. Catin analyse le personnage tel qu'il lui apparaît, tel qu'il apparaît à un lecteur attentif, qui se soucie avant tout de suivre les indications du texte lui-même, sans entrer dans des discussions érudites, sans peut-être se préoccuper toujours assez des perspectives historiques. Ce qui surgit alors devant ses yeux, c'est un personnage complexe et déconcertant qui « nous déroute, à l'égal d'Alceste et de Don Juan... Ces héros hors série mettent en défaut la tendance qui nous porte à ramener l'individu à un type défini ». Par là Scipion s'oppose vivement à ces portraits de généraux romains que M. Catin veut ramener à deux espèces : celle du général *ferox*, tel le Varron vaincu à Cannes, celle du général *prudens*, tel Paul Emile, tel Fabius. Fabius lui-même ne prend Scipion que pour un ambitieux, mais par là « le mysticisme de Scipion lui échappe ». M. Catin donne à ce terme de mysticisme un sens du reste quelque peu arbitraire, et vise par là quelque chose qui est au delà du problème, si discuté, et si important, de la sincérité religieuse de ce héros. Car il parle aussi du mysticisme d'Alceste et de Don Juan et ajoute : « J'entends par mysticisme la dévotion d'un homme à un sentiment unique par lequel il a conscience de se distinguer des autres hommes et auquel il subordonne son intelligence et sa passion. »

Ce personnage dont M. Catin sent ainsi si vivement l'individualité, il en précise l'image par une série de petits traits en suivant à peu près le récit de Tite-Live. Toutes les évolutions, toutes les contradictions apparaissent ainsi: mais cet impressionnisme risque peut-être de laisser échapper cette unité profonde, cette unité héroïque qui semblait avoir été d'abord affirmée. Peut-être Tite-Live domine-t-il mieux son personnage qu'il n'apparaît chez M. Catin soucieux surtout de nous le montrer dans ses incarnations successives, sous le jour changeant des événements. Il a les qualités romaines, mais affinées par la Grèce « avec le profond plaisir d'être cependant lui-même ». On a peine à démêler la part de l'artifice et de la sincérité, dans ce trait, si essentiel, sur lequel tous les historiens récents s'arrêtent, et peut-être M. Catin trop peu de temps, de ses rapports avec les dieux, avec Jupiter. N'y a-t-il là que « des moyens très humains » d'en imposer au peuple, aux soldats ? M. Catin semble penser que tel est le jugement de Tite-Live. La comparaison avec Polybe lui eût montré plus de nuances. Il est vrai qu'il estime que « l'esprit est dupe de son propre subterfuge. Pour avoir proclamé qu'il avait confiance en son étoile, Scipion acquiert cette confiance ».

Scipion n'est pas seulement déconcertant : il semble s'être fait comme un jeu de déconcerter, trouvant là l'occasion d'éprouver et de mesurer son prestige. Il a aimé les effets de surprise, et, selon une formule particulièrement heureuse, « on ne se trouve jamais en présence du Scipion qu'on attend ». Il me paraît que c'est un des points où M. Catin a le mieux ressaisi le personnage livien. Disons que par là il semble avoir fasciné l'imagination dramatique de l'historien, épris dans sa sensibilité de l'antique simplicité des mœurs certes, mais aussi d'un certain faste des attitudes, tel qu'on le trouve chez tous les grands dominateurs des hommes depuis Alexandre jusqu'à Napoléon. Seulement ajoutons que l'honnêteté foncière de Tite-Live n'aurait pas cédé, s'il n'avait pas cru en l'humanité profonde de son héros, à la noblesse authentique de sa nature : traits sur lesquels il nous semble que l'analyse chatoyante de M. Catin n'a pas assez insisté : peut-être parce que notre temps nous a trop montré de héros comédiens. Le Scipion de Tite-Live n'aurait pas sa réalité s'il n'était aussi quelque peu comédien, mais sa grandeur lui vient évidemment de tout autre chose et pas seulement de la « grandeur de son âme », de l'étendue de ses desseins, mais aussi d'une délicatesse et d'une générosité que notre temps, qui ricane volontiers devant Plutarque, est moins fait pour comprendre en quoi il a tort.

---

(1) Léon CATIN, *En lisant Tite-Live*. Paris, 1944, Les Belles-Lettres, pp. 61-66.

II

Dans le Scipion de M[me] Zancan (2), c'est surtout les rapports du héros avec la destinée historique de Rome qui sont évoqués; personnage en l'âme de qui Tite-Live a ressaisi le jeu des grandes forces qui dominent pour lui cette histoire, qui en déterminent la philosophie. Evidemment il est assez naturel que cela soit mis en évidence dans cette Italie, où la nostalgie de la Rome impériale a eu les bons et les mauvais effets que l'on connaît; rendons à M[me] Zancan cette justice qu'en un temps (1940) où il était à craindre quelque déformation, elle n'a pas tiré son *Tito-Livio* en un sens partisan.

Le chapitre consacré à Scipion porte ce titre beau et significatif : *Moderatio : magnitudo animi.* Scipion orphelin, succédant tout jeune en Espagne à son père et à son oncle, vaincus et tués par l'ennemi punique, dans son discours de 210 à ses soldats, se présente avec ce deuil familial, mais c'est pour incliner sa douleur privée devant la permanence de la République, pour exalter la *virtus* du peuple romain.

Cependant sur le problème de la religion de Scipion, M[me] Zancan estime que Tite-Live nous montre le héros usant habilement pour ses fins politiques des croyances et des superstitions. Mais l'ambitieux qui apparaît ainsi, et aussi l'homme conscient de son charme personnel. mesurent néanmoins le caractère tout précaire de cette ambition, de ce charme. Dans le discours qu'il prononce, après une révolte qui vient de s'apaiser, devant ses soldats d'Espagne, il affirme, en face des chefs qui passent, la pérennité de Rome : « Ici la figure de Scipion est tout entière submergée (*sommersa*) dans le grand sein de la république ». A l'heure de la victoire autant qu'en ces jours critiques de la rébellion, quand il s'agit de donner la paix aux vaincus. Scipion renvoie à la décision du Sénat : « Scipion consciemment, volontairement renonce à la splendeur de son succès personnel; il conforme sa conduite et son œuvre aux pratiques traditionnelles du peuple romain : la gloire d'un Scipion devient la *maiestas* de l'Urbs. »

De là l'importance de cet épisode, où en 209 Scipion refuse le titre de roi que lui offrent les Espagnols : « Même les barbares, dit Tite-Live, perçurent la grandeur d'âme qui était la sienne, et dont l'élévation lui faisait regarder comme méprisable ce titre même qui éblouit d'ordinaire les autres mortels » (27, 19, 6). Cette grandeur suppose un renoncement, une victoire sur soi-même. M[me] Zancan a bien raison de mettre en évidence les paroles où Scipion, à Massinissa qui vient de montrer sa faiblesse pour Sophonisbe, donne en exemple sa propre maîtrise à l'égard des plaisirs (30, 14, 6-7). M. Catin voit là « un petit discours qui sent beaucoup plus la rhétorique de l'école que le rude langage des camps » (p. 85). Je crains qu'ici il n'ait été victime de la délicatesse de son goût et qu'elle ne lui ait interdit de saisir une des clefs qui ouvrent la pleine intelligence du Scipion livien.

Toutefois l'épisode qui oppose les discours contrastés de Fabius Cunctator et de Scipion, du défenseur de la prudence militaire et de la règle constitutionnelle, et du partisan des initiatives hardies, laisse bien voir que Scipion déborde les cadres de la tradition. Après l'échange de ces paroles, que n'accompagne aucun commentaire de l'historien, « il reste en nous l'impression que la république avait alors un citoyen dont l'âme et les aspirations tendaient déjà à dépasser l'ambiance républicaine ». Toutefois cette soif de gloire reste au service de la cité et chez Tite-Live il y a là moins « une condamnation des aspirations de Scipion que bien plutôt leur exaltation, comme de ce qui aide l'individu à vaincre les étroites limites de sa nature mortelle ».

On doit accepter, pensons-nous, cette façon de présenter le Scipion livien dans ses rapports avec Rome. Naturellement l'image qui en résulte apparait quelque peu simplifiée et l'on corrigera par les notations plus variées de M. Catin ce que la figure dessinée par M[me] Zancan a d'un peu rigide. Et ici non plus on n'oubliera pas de mettre l'accent sur l'humanité de Scipion. cette humanité qui est chez lui une habileté, mais aussi la générosité même de sa nature. A l'individu complexe, au Romain, Tite-Live ajoute surtout l'homme.

III

L'étude de W. Hoffmann offre un caractère plus scientifique (3), plus historique au sens ordinaire de ce mot que les deux précédentes. D'abord, avant d'en venir au portrait de Tite-Live,

(2) Paola ZANCAN, *Tito-Livio, saggio storico*. Milano, 1940, Montadori, pp. 101-113.

(3) Wilhelm HOFFMANN, *Livius und der zweite punische Krieg* (*Hermes. Einzelschriften*. Heft 8). Berlin. 1942, Weidmann, pp. 71-102.

elle cherche à voir quelle fortune posthume de Scipion a conduit jusqu'à lui. Eduard Meyer, étudiant spécialement l'épisode du siège de Carthagène, où il semble peu douteux que Tite-Live ait sous les yeux directement le récit de Polybe, avait montré que ce dernier corrigeait dans un sens rationaliste une tradition antérieure, qui était une tradition grecque, et qui croyait exalter Scipion en exaltant comme pour un Alexandre sa fortune, sa Tyché. Mais pour l'origine de ces interprétations, il a paru à M. Hoffmann qu'il fallait en rechercher si possible les premiers développements dès le vivant même de Scipion, dès les réactions favorables ou défavorables qu'une puissante personnalité détermine chez ses contemporains. Certes les documents n'abondent pas et l'esquisse de M. Hoffmann reste conjecturale; sous ces réserves elle mérite tout notre intérêt.

Sans doute les critiques mêmes du parti opposé, celles d'un Caton par exemple, ont conduit les amis de Scipion à affirmer leur point de vue. Ennius consacre au vainqueur de Zama un poème, où il déclare qu'Homère seul pourrait chanter dignement ses louanges. Il le rapproche des héros de la fable grecque, d'Héraklès, et lui fait dire les mots célèbres : « *Si fas endo plagas caelestum ascendere cuiquam est, mi soli caeli maxima porta patet.* » C'est l'époque où sur les rois de Rome, sur Romulus, sur Numa se projetait l'éclat religieux d'un héros à la grecque. Naturellement le monde grec lui-même, qui vit Scipion paraître chez lui, dut contribuer à cette idéalisation.

Un Caton, s'il dut confesser le bonheur de Scipion, dut l'interpréter, lui, comme une chance de hasard dépouillée de tout mérite personnel. Alors ses amis et notamment Laelius — (dont nous saisissons chez Polybe l'intervention pour deux épisodes significatifs : Scipion jeune homme sauvant son père à la bataille du Tessin; Scipion emportant la double élection à l'édilité de Lucius son frère et de lui-même grâce à son ascendant et à une judicieuse invention de songes prophétiques, contés à sa mère) —, ses amis mirent en relief l'acuité de son intelligence politique et sa bravoure avisée. Dans la maison d'Emilien, c'est sous l'influence de cette version que Polybe aurait insisté sur les traits purement humains et positifs du génie de Scipion et reconnu en lui le héros typique que sa propre pensée politique désirait.

Coelius Antipater suit Polybe, mais reprend aussi les éléments du Scipion entouré d'une auréole de merveilleux. Plus tard Cicéron dans le *Songe de Scipion* fait écho à Ennius, dans une apothéose de l'homme d'état. Il semble, selon Mommsen, qu'on ait trace dans la tradition d'une autre influence encore; on relève chez le héros les traits qui annoncent le dictateur, César.

Tite-Live est l'héritier de tout ce travail. On le voit notamment dans la brève, mais très belle caractéristique qu'il donne au moment de l'entrée en scène du personnage. Il y suit Polybe, mais pour se refuser à adopter purement sa solution, tranchante et simpliste, du calculateur qui feint une religion qu'il n'éprouve pas. Tite-Live laisse la porte ouverte à l'hypothèse de la sincérité de Scipion et s'il ne se prononce pas, c'est qu'il a appris que l'intérieur des hommes n'est pas si aisément accessible à notre investigation. Les gestes, les actes, le destin d'un héros, voilà ce que l'historien peut seulement ressaisir et ce qui se compose chez Tite-Live en une image semblable à celle de l'artiste, lequel doit suggérer le dedans avec la peinture du dehors.

Ce jugement pénétrant et si équitable pour Tite-Live se vérifie chez M. Hoffmann par l'étude détaillée de divers épisodes : la prise de Carthagène, la mutinerie des soldats d'Espagne, le débat au Sénat entre Fabius et Scipion, l'entrevue de Scipion et d'Hannibal avant Zama. Il s'agit de déterminer ce que nous enseigne la présentation des faits, telle que Tite-Live nous l'offre, si nous la comparons surtout à celle que nous donnent Polybe et les autres historiens postérieurs.

Ainsi devant Carthagène, le Scipion de Polybe conçoit avant l'action le dessein d'utiliser le phénomène de la marée, pour frapper l'esprit de ses soldats. Quand les flots baissent, découvrant l'accès d'une partie mal défendue de la ville assiégée, il feint de croire à une intervention des dieux qu'il a pris soin d'annoncer. Dans Tite-Live, Scipion s'avise, au cours de l'action, d'interpréter ainsi le phénomène et peut-être — sait-on ? — croit-il lui-même à quelque prodige. — L'épisode de la mutinerie est présenté par Polybe comme un exemple de la façon de traiter des soldats révoltés; mais on sent qu'il a à défendre Scipion contre des critiques, qu'un fait aussi grave et, en ces temps, aussi exceptionnel n'a pu manquer de susciter chez ses adversaires. Tite-Live transforme, pour la plus grande gloire du héros, l'événement, en lui donnant pour cause surtout la maladie de Scipion : par elle tout est compromis, par son rétablissement tout est sauvé. Nous saisissons l'ascendant du chef. Le grand débat qui oppose Fabius et Scipion ne semble pas cadrer avec le récit des faits qui l'entoure. Il aurait été imaginé par l'annalistique récente, notamment sous l'influence de l'opposition entre César et le Sénat. Tite-Live ôte à Scipion les aspects trop césariens, qui ont pu lui être donnés. D'autre part, comme le prouve la comparaison avec Plutarque, il se garde de dénigrer Fabius et l'opposition des deux généraux n'empêche pas l'historien de leur rendre justice à tous deux. M. Hoffmann loue avec raison la hauteur de vue

que montre ici Tite-Live. — Dans l'entrevue avec Hannibal, Tite-Live oriente les deux discours vers la glorification de Scipion. Hannibal souligne le rôle décisif que celui-ci a joué dans le changement du cours de la guerre. Scipion, lui, voit surtout dans ses propres victoires moins ses mérites personnels ou sa fortune particulière que l'action des dieux, qui, se fondant sur le droit, donneront le succès à son peuple. La conclusion de M. Hoffmann rejoint, de façon indépendante et d'autant plus significative, celle de Mme Zancan : commentant le passage essentiel 28, 28, 11, il écrit : « Cet homme lui aussi se sent petit en face de l'éternité de Rome. C'est à celle-ci et aux dieux que ses exploits appartiennent. La personnalité du héros a en cela atteint sa grandeur suprême dans son attachement volontaire à l'état. »

Et tel est sans doute le sens profond du personnage livien de Scipion. Placé à ce moment d'équilibre, où Rome garde encore toutes les énergies de son passé, mais élargit son horizon à la terre habitée, Scipion apparait à Tite-Live dans toute la richesse de son humanité. Et pour nous, lecteurs de Tite-Live, Scipion est bien le héros qui nous donne la mesure et de l'intelligence historique et de la hauteur morale de l'historien. Quand Sénèque le père vante en lui le *natura candidissimus omnium magnorum ingeniorum aestimator*, ne croyons pas que cette sympathie compréhensive qu'il porte à tout ce qui est grand soit faite de naïveté ou de candeur au sens moderne du mot. Elle n'affaiblit ni la clarté du regard ni la subtilité de l'attention. Tacite ne doit pas nous induire à identifier pessimisme et pénétration.

IV

Le problème de la religion de Scipion est celui qui nous introduit au plus intime et au plus profond de sa personnalité et la manière dont il se présente chez Tite-Live méritait l'examen détaillé que M. Gerhard Stübler en a fait dans un ouvrage d'ensemble consacré à *Die Religiosität des Livius* (4). Il importe de noter que pour M. Stübler l'intensité et la sincérité du sentiment religieux chez Tite-Live lui-même ne font pas de doute : l'historien est tout pénétré des antiques croyances romaines relatives aux dieux, il les partage; il est persuadé de l'action des forces supérieures et de leur manifestation dans les prodiges et les auspices.

Quand Scipion intervient au premier plan de l'histoire, c'est au moment de son élection inattendue au commandement de la guerre d'Espagne. Le récit de Tite-Live, surtout si on le compare à celui d'Appien, dégage l'impression produite sur le peuple par cette candidature, c'est celle d'un véritable *omen*, gage du concours et de la faveur des dieux. Et c'est là quelque chose de proprement romain, quelque chose à quoi Tite-Live donne son assentiment. Mais dans le portrait de Scipion, qui suit la narration de cette scène, Tite-Live se trouve en présence de données fort différentes d'esprit. C'est l'interprétation purement rationaliste de Polybe. C'est aussi cette interprétation qui nous montre, de façon peu favorable, Scipion persuadé de sa naissance divine et de ses relations personnelles avec le monde d'en haut par les songes et la divination. Tite-Live mentionne les deux interprétations, mais on sent bien, ici et ailleurs, qu'il juge, lui aussi, de façon peu favorable la conception superstitieuse prêtée à Scipion. Mais cette conception n'est point authentiquement romaine et la défiance de Tite-Live vient de là, non de ce qu'elle serait religieuse; il répugne au Romain religieux de croire que l'homme puisse être divin; il ne lui répugne pas moins de croire que songes et prodiges soient accordés, de façon répétée, comme une grâce constante, à un individu. En un mot le Romain répugne à certaines formes de la sensibilité religieuse, telle qu'elle s'est affirmée en Grèce, par exemple chez un Alexandre. Cela n'empêche pas Tite-Live de croire l'action de Scipion pour Rome inspirée et voulue par les dieux. Dans le personnage même de Scipion, par exemple dans son discours aux révoltés d'Espagne, il fait apparaitre à l'occasion un élément de religion authentiquement romaine, le sentiment de la distance entre les dieux et les hommes. Scipion a pu se faire parfois de ses rapports avec le divin une idée erronée : cet excès n'a pas toujours été le sien et surtout ce qui reste vrai pour Tite-Live, c'est qu'en lui et par lui les dieux ont agi.

C'est à le montrer par une analyse détaillée des divers épisodes que M. Stübler s'est ensuite attaché. Au livre XXVI (19, 14) Scipion inspire par ses propos aux alliés une confiance qui culmine dans une *divinatio quaedam futuri* chez les ennemis eux-mêmes. Plus loin, avant de passer l'Hèbre et d'attaquer Carthagène il adresse à ses soldats une harangue, où il leur explique en quelque sorte la philosophie de la guerre et même de l'histoire de Rome. Là se trouve la phrase célèbre : *Eo fato quodam data nobis sors est ut magnis omnibus bellis uicti uicerimus.* Or en cela il est déjà le voyant qu'il a conscience d'être quand il rappelle plus loin l'*omen*

(4) Stuttgart-Berlin, 1941 (*Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft*, 33, pp. 123-172).

des dieux lors de son élection, les augures, les auspices, ses visions nocturnes, tous prometteurs d'un avenir de victoire et qu'il y ajoute surtout *animus meus, maximus mihi ad hoc tempus uates.* Scipion *uates* est pour Tite-Live réellement en contact avec les dieux et cela se raccorderait selon M. Stübler (on peut, je le crains, en discuter) aux conceptions populaires de la religion romaine sur les pressentiments, les *omina.* Mais dans le même discours, le même Scipion n'en reproduit pas moins les considérations de Polybe, inspirées de la *ratio* et cette union même de l'inspiration et de la *ratio* est très significative de Tite-Live.

Dans le grand débat qui l'oppose à Fabius, là où celui-ci ne veut fonder la politique que sur la prudence humaine, Scipion veut qu'on fasse confiance à la fortune, quand elle s'offre à nous : *id est uiri et ducis, non deesse fortunae praebenti se et oblata casu flectere ad consilium.* Cette fortune c'est celle du peuple romain, elle se lie étroitement aux dieux. Tite-Live, qui dans ce débat, songe à la fois à Thucydide et à Polybe, prête à Fabius les traits du calculateur qui se défie de la fortune, ceux du Nicias de Thucydide et du Scipion de Polybe. Stübler dit assez paradoxalement (et sa pensée est évidemment forcée sur ce point) que chez Tite-Live Fabius est grec, Scipion romain : c'est là appuyer trop sur une indication intéressante.

La même idée de la Fortune domine les discours contrastés d'Hannibal et de Scipion avant Zama au livre XXX. Fabius Pictor avait peut-être déjà eu l'idée de ce débat, puis Ennius, et on le trouve chez Polybe, auquel Tite-Live s'est sans aucun doute référé. Chez Polybe Hannibal met Scipion en garde contre les retournements de la Fortune et de même chez Tite-Live. Mais chez le Latin à la Fortune se superposent les dieux, dont Hannibal ne sait pas comprendre qu'ils se prononcent pour Rome. Scipion n'a pas à lui répondre longuement, pour rappeler de quel côté sont les responsabilités de la guerre et ce sont les dieux qui donneront en conséquence l'issue finale *secundum ius fasque.*

* * *

On trouve souvent l'humanisme grec vanté aux dépens du latin. Je pense par exemple aux remarques faites ici et là dans le beau livre posthume de Simone Weil, *L'enracinement.* Mais pour juger et condamner ainsi les Latins l'équité voudrait qu'on les lût d'abord avec quelque attention. Un portrait comme celui de Scipion chez Tite-Live me paraît bien propre à détourner de sentences sommaires et injustes.

Pierre Boyancé.

BIBLIOGRAPHIE

N. B. — Nos lecteurs ont pu apprécier, dans notre précédent numéro (p. 43 sqq.), un article de M. A. Adam sur *La première époque de Corneille.* Nous tenons à leur rappeler que M. Adam a publié, en 1948, une très importante *Histoire de la Littérature française au XVII*[e] *siècle, I* (Paris, Domat, 615 p. in-12), que sa madestie l'a retenu de citer lui-même et dont M[me] M.-J. Durry a rendu compte dans le n° 2 de 1949 de l'*Information Littéraire*, p. 72.

Tragédie cornélienne, tragédie racinienne, Etude sur les sources de l'intérêt dramatique, par Georges May. Illinois Studies in Language in Language and Literature, vol. XXXII, n° 4. The University of Illinois Press, Urbana, Illinois, 1948 (255 pp.).

M. May ne s'écarte pas des conclusions consacrées par deux siècles et demi de critique, en opposant à un Corneille optimiste, créateur de héros, un Racine pessimiste qui dissèque « la condition humaine ». Mais, étudiant la façon dont ces vues antagonistes sur la vie et sur la poésie conditionnent l'intrigue tragique, il nous entraîne loin des sentiers battus, recourant avec à-propos à Aristote ou Euripide, à d'Aubignac ou Dubos, à Nietzche, à Valéry.

Le vieux parallèle Corneille-Racine est ici renouvelé, « considéré en tant qu'instrument critique ». Corneille cherche à susciter l'admiration : de là le choix de ses sujets (ch. I), et la construction de ses tragédies (ch. II). M. May établit que la loi du sujet neuf, inconnu du public, souffre chez Corneille peu d'exceptions, ces dernières portant d'ailleurs sur des sujets qui auraient été imposés à l'auteur; que sa technique dramatique est dominée par la recherche de l'effet de surprise, fort goûté du public de son temps. Le chapitre II contient un méthodique inventaire de ces « trucs ». Pour Corneille, cependant, le mélodrame n'est pas une fin en soi; et M. May n'accepte pas davantage la thèse du mélodrame pur, avancée par une partie de la critique moderne à propos de tragédies comme *Rodogune*, que celle de

Lanson qui voyait dans *le Cid* le prototype de la tragédie psychologique :

> « les dénouements purement psychologiques, donc prévisibles, sont entièrement absents du théâtre de Corneille, et ... il les a évités justement parce qu'ils étaient prévisibles ».

Le mélodrame n'est dans la plupart des cas qu'un moyen pour Corneille d'atteindre à ce pathétique d'admiration qu'on a jusqu'ici mal précisé, et dans lequel les « attributs cornéliens de surprise et de curiosité » deviennent « les avatars modernes de la pitié et de la terreur ».

La démonstration de M. May nous paraît moins convaincante, encore qu'attachante, lorsqu'il traite de Racine, à qui sont consacrés les chapitres III et IV. Racine, nous est-il dit, s'interdit, lui, de distraire l'attention du spectateur de ce qui n'est pas « la vivisection sur la scène de l'âme humaine»; son public, affirme M. May, connaît d'avance le dénouement, parce que le sujet est emprunté à des épisodes historiques ou légendaires bien connus du spectateur d'alors, qui a lu Tacite ou Euripide (mais les hellénistes étaient-ils si nombreux alors?), ou parce que des allusions à l'actualité (explication qu'on nous permettra de trouver trop tentante) font de *Bajazet*, d'*Esther* ou d'*Athalie*, la transposition poétique d'événements avec lesquels ce spectateur est familiarisé. Souvent, s'inspirant de l'usage que fait du prologue son maître Euripide, Racine nous renseigne dès les premières scènes sur l'issue de la tragédie. *Mithridate* serait une concession au goût de l'époque pour le romanesque. Mais est-ce la seule pièce, objectera-t-on à M. May, dans laquelle Racine joue, et savamment, de notre surprise ?

Le cinquième et dernier chapitre traite de « quelques problèmes de dramaturgie comparée ». Une ingénieuse érudition y rattache Racine « à l'école d'Athènes », Corneille à « l'école du mélodrame », et M. May nous fait aborder la critique dramatique d'un point de vue historique, quand il analyse avec originalité la pratique du XVIIe siècle de « revoir » les pièces à la scène; enfin il nous montre comment les « vraies différences » entre Corneille et Racine ressortent des « analogies trompeuses » dans l'usage de l'histoire et le souci de la composition.

Une forte et séduisante conclusion replace Corneille dans le courant du mélodrame, de Hardy à Dumas père et au « drame policier », et Racine dans celui du drame religieux, avec la tragédie grecque et le mystère du Moyen âge. Si la thèse générale présente les dangers de tout ingénieux système, le livre a le grand mérite d'apporter à l'étude d'un vieux problème une optique neuve et juste.

J. VOISINE.

SOPHOCLE : *Tragédies*, traduction de Paul MAZON. 2 vol., 524 p. (Belles-Lettres; Collection « Les Grandes Œuvres de la littérature grecque », 1950).

L'an dernier, à pareille époque (n° 3, p. 119) nous signalions à nos lecteurs la nouvelle collection de traductions françaises, lancée par les éditions des Belles-Lettres à l'intention du public qui n'est pas familier avec le grec et le latin. Mais le *Théâtre* de Sophocle, présenté et traduit par Paul Mazon, que nous leur annoncions alors et qui vient de voir le jour, n'est pas, comme les autres livres de cette série, la réédition allégée et corrigée d'un ouvrage paru antérieurement. Sans manquer à la mémoire de Paul Masqueray, dont l'œuvre constitue un ensemble d'une grande valeur scientifique, il faut reconnaître que son édition et surtout sa traduction des sept pièces que nous avons conservées du plus fécond des tragiques grecs comportent un peu plus d'imperfections que n'en autorisent la grandeur du texte et la haute tenue de la collection des Universités de France. Le travail était à refaire.

Après l'*Iliade*, les *Travaux et les Jours*, le théâtre d'Eschyle, P. Mazon s'est donc attaqué à celui de Sophocle. Le résultat de son effort, c'est, malgré le nom de la collection où il figure et la couleur de sa couverture, un livre entièrement neuf, d'un intérêt majeur pour l'helléniste de profession comme pour tout homme cultivé. Comme base de sa traduction, P. Mazon conserve le texte de l'édition Masqueray, mais non sans lui apporter un nombre appréciable de modifications, qui sont énumérées à la fin du 2e volume, parmi les notes destinées à éclairer certains passages de la traduction (il est permis à cet égard de regretter que les notes relatives aux quatre pièces du 1er volume soient rejetées dans le 2e). La méthode appliquée pour la mise en français se tient à mi-chemin entre la reproduction photographique impersonnelle que les philologues contemporains tendent à proposer comme idéal et la transposition libre en vogue au siècle dernier; Paul Mazon n'hésite pas à rompre le mouvement de la phrase grecque, à souligner une image, à rajeunir le relief du style; il conserve tout de l'original, mais au lieu de mouler la version moderne sur le texte antique — et comment le pourrait-on quand la matière verbale du modèle est si différente de celle de la copie ? — il sculpte une œuvre nouvelle à la ressemblance de l'ancienne, avec une fidélité plus profonde et plus riche que celle d'un décalque littéral; le trésor du Ve siècle avant notre ère nous est restitué avec tout son prestige et une fraîcheur éclatante parce qu'il est converti en notre monnaie. Quelle intime connaissance du grec, quelle maîtrise dans le maniement du français et quelle sûreté de goût sont nécessaires pour parvenir ainsi, sans négliger la moindre intention, sans altérer la moindre nuance du texte primitif, à en tirer un chef-d'œuvre moderne !

C'est peut-être dans la solution apportée au problème épineux du rythme que le goût et la sensibilité littéraires du traducteur se montrent le plus clairement : Masqueray ne s'en est pas même soucié, les tentatives pour transposer les mètres grecs en vers français ont échoué, — les deux poétiques sont trop différentes et l'infidélité inévitable —, le vers blanc continu de V. Bérard a bien de la monotonie, et ne peut convenir au théâtre; Paul Mazon a simplement écrit une langue harmonieuse et comme naturellement nombreuse, rien ne heurte l'usage, rien de forcé, ni de recherché; et pourtant les périodes des chœurs dont le découpage correspond rigoureusement à la division strophique du texte ancien sont rythmées comme des versets claudéliens, les monologues déroulent des phrases courtes, nerveuses et équilibrées, dans les stichomythies s'entrechoquent les répliques symétriquement scandées; souvent une cadence de 8, 10 ou 12 syllabes vient arrondir une période et la plupart des tirades se composent de membres au rythme souple. Qu'on lise seulement les trois premières pages d'*Antigone* dans l'ancienne transcription de Masqueray et dans la nouvelle version de Paul Mazon : on sera tout de suite édifié !

J. B.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

Les lectures suivies et dirigées dans les classes de lettres (1)

Les auteurs français inscrits aux programmes des classes de troisième, de seconde et de première doivent, aux termes mêmes de ces programmes, faire l'objet, d'une part, d'**explications,** d'autre part, de **lectures suivies et dirigées.** Comment ces deux genres d'exercices peuvent-ils se combiner, se compléter, peut-être même se corriger l'un l'autre, voilà précisément ce que je voudrais étudier avec vous. Ce n'est là qu'un des aspects, sans doute, du vaste problème que semble poser le titre de cette causerie. Du moins, en l'examinant, aurons-nous l'occasion d'aborder et d'essayer de résoudre quelques-unes des plus graves difficultés que nous rencontrions dans nos classes de français.

LES LECTURES SUIVIES, COMPLÉMENT NÉCESSAIRE DES EXPLICATIONS

Je n'ai pas à redire après M. Desjardins (2) ce qu'est l'explication française ni quelle est sa vertu propre. Il est sûr toutefois que, pratiquées exclusivement, ces subtiles analyses risqueraient de lasser les enfants et, en les retenant sur des problèmes de détail de les rendre un peu myopes. D'ailleurs, pour être compris, le moindre fragment d'une œuvre exige que cette œuvre entière soit présente à l'esprit. Cela est évident pour une scène de théâtre ou pour une page de roman. Mais un portrait de La Bruyère, un poème de Baudelaire sont aussi parties d'un ensemble et on en fausse l'intention si on ne les situe d'abord à la place que leur a donnée l'auteur dans l'**architecture** de son recueil.

D'autre part, quand on a étudié de près quelques passages d'un livre, il faut bien le reprendre en son entier, pour vérifier et coordonner les conclusions partielles auxquelles on a pu aboutir.

Les lectures suivies doivent ainsi encadrer les explications, sans jamais se confondre avec elles. C'est une tentation des débutants, une tentation à laquelle nous avons tous cédé, que de mêler ces deux exercices, au lieu de les combiner méthodiquement, et de prétendre, par exemple, « expliquer » en une heure la première scène du **Misanthrope.**

L'**explication,** c'est l'étude en profondeur d'un texte strictement limité; la **lecture suivie** c'est la reconnaissance d'un vaste ensemble pour en saisir l'intention maîtresse et la direction générale. Il n'y a pas d'objet qui, pour être compris, ne doive être tour à tour embrassé dans sa totalité et examiné dans son détail. Le géographe qui veut déchiffrer un terrain, monte sur une hauteur d'où il en découvre les grandes lignes et le parcourt aussi à pas lents, son petit marteau à la main. Essayons de déterminer quelle est la part qui revient, dans l'étude d'une même œuvre littéraire, aux sondages pratiqués en des points bien choisis et aux larges tours d'horizon.

NÉCESSITÉ DES LECTURES DE RECONNAISSANCE AVANT LES EXPLICATIONS

« Mais, me direz-vous, le professeur de français n'a droit qu'à trois heures par semaine en troisième classique, à quatre en seconde et en première ! »

Vous pensez peut-être que je tends à compliquer une tâche déjà trop lourde. Je ne songe qu'à la simplifier. Sortons des généralités et prenons un exemple. Nous voulons expliquer le **Tartuffe** en première; nous n'avons qu'un mois à consacrer à cette étude et, dans ce mois, que deux heures de classe par semaine. Comment faire ?

Pendant la première semaine, les élèves liront la pièce d'un bout à l'autre, à la maison ou en étude, sans autre souci que d'en suivre l'intrigue, comme ils feraient s'ils la voyaient jouer au théâtre. Lecture préparée, dirigée et contrôlée par le maître qui aura situé l'œuvre dans la vie de Molière et dans celle du temps, et qui en lira lui-même en classe les scènes maîtresses en s'efforçant de les rendre vivantes. Il ne s'agit pas encore de dégager l'intention profonde de la comédie ni d'en étudier les caractères, mais de bien voir ce qui s'y passe, ce qui se passe dans les actes **et dans les entr'actes** et comment l'action s'enchaîne et progresse vers son dénouement. Ici encore précisons.

Il y a dans le **Tartuffe** deux déclarations de l'imposteur à Elmire. Elles correspondent à deux moments

(1) Conférence prononcée à Sèvres le 19 mars 1948, au cours des Journées d'Information pour l'enseignement du français.

(2) **L'Information Littéraire,** 1949, n°3, p. 120 sqq.

bien différents de l'action, mais, faute de saisir le mouvement de cette action, on les confond parfois et on excuse plaisamment Molière de ce qu'on croit être une répétition maladroite, en rappelant les remaniements dont sa pièce a été l'objet. Voyons plutôt comment les choses se passent.

Au IIe acte Orgon a signifié son intention de marier sa fille à Tartuffe. Comment parer à ce danger ? Pendant l'entr'acte un plan est arrêté. Damis, l'étourdi, songe à quelque coup d'éclat imprudent. Mais Cléante, Dorine elle-même soupçonnent Orgon aveuglé d'avoir livré à Tartuffe contre lui et contre tous les siens des armes redoutables. (Ils ne se trompent pas, nous le verrons quand nous sera révélée l'histoire de la cassette d'Argas). Mieux vaut donc agir par persuasion. L'imposteur n'a pu dissimuler son amour pour Elmire. C'est elle qui, dominant l'horreur que lui inspire le personnage, lui jouera une scène de coquetterie pour l'amener à renoncer **de lui-même** à Marianne. Elle va réussir, lorsque la sortie intempestive de Damis fait tout manquer.

A la fin du IIIe acte, la situation s'est aggravée terriblement. Orgon, qui a chassé son fils et va faire à Tartuffe « de son bien donation entière », s'engage aussi à lui « donner » Marianne « dès ce soir ». Nouveau conseil de guerre pendant l'entr'acte. Cléante, lucide, hésite encore à attaquer de front l'imposteur et demande qu'avant de livrer bataille, on le laisse tenter, contre tout espoir, une nouvelle démarche diplomatique. C'est ce qu'il fait dans la première scène du IVe acte, mais sans succès. Il n'y a plus qu'à tout brusquer. Arrive que pourra ! Elmire, qui s'est réservée la possibilité d'agir en ne prenant pas parti pour Damis, amène Tartuffe à renouveler sa déclaration, après avoir obligé Orgon à se cacher sous la table. Le bonhomme enfin y voit clair. Mais les craintes de Cléante n'étaient que trop fondées : Tartuffe, dans sa rage, court livrer au roi les papiers d'Argas.

Voilà l'admirable enchaînement de faits qu'il faudra faire saisir aux élèves. Au IIIe acte, Elmire voulait convaincre Tartuffe en lui laissant croire qu'elle l'aimait; au IVe, elle ne songe plus qu'à le démasquer et à le faire tomber dans un piège. La première scène est d'une escrime savante et se déroule dans une atmosphère encore presque paisible; la deuxième est une tentative désespérée, lorsque tout semble perdu. Entre les deux scènes il n'y a qu'une demi-heure au théâtre, il y aurait peut-être des mois dans la vie. Impossible d'expliquer quelque passage que ce soit de la comédie, si on n'en a d'abord distingué les temps et marqué les étapes.

Ces lectures de reconnaissance devront dégager aussi tous les éléments de la situation dans laquelle les personnages se trouvent placés. Que peut-on comprendre, par exemple, aux hésitations d'Andromaque et à sa décision finale, si on ne se représente pas clairement les deux impossibilités tragiques auxquelles elle se heurte ? D'une part, puisqu'elle a un moyen de sauver son enfant, quel que soit ce moyen, elle **ne peut pas** le laisser échapper; mais, d'autre part, et non moins rigoureusement, la veuve d'Hector, telle que Racine l'a conçue, **ne peut pas** se livrer au fils de celui qui a tué son mari.

Pour être plus subtile, l'architecture d'un recueil comme les **Méditations** de Lamartine, n'a pas été moins savamment calculée que celle d'une tragédie. Je songe naturellement au recueil de 1820, que le poète devait défigurer plus tard en le grossissant de poèmes parasites, à ce recueil dont ses premiers lecteurs s'émerveillèrent parce qu'ils le lisaient comme nous ne pouvons plus le lire, hélas ! sans rien savoir de celui qui l'avait écrit (son nom même n'y figurait pas) et sans chercher dans ce chef-d'œuvre d'une poésie éternelle le détail anecdotique d'une aventure particulière. Lanson lui-même a dit tout cela, admirablement, dans la préface de son édition critique. Sans doute, le poète tire son œuvre des accidents qui ont marqué sa vie et des secrets de son cœur; mais il la tire aussi de ce qu'il a pu observer ou deviner chez les autres, de ses lectures, de ses rêves, des fantaisies de son imagination. Tous ces éléments dont la plus fine analyse ne décèlera jamais qu'une faible partie, il les mêle et les fond, avec la souveraine indépendance de son génie créateur, pour construire une œuvre qui, du jour où il lui a donné la dernière main, se détache de lui et vit d'une vie propre. L'ordre dans lequel Lamartine a disposé les pièces de son premier recueil, n'est pas du tout celui dans lequel il les a écrites et moins encore celui des hasards qui ont pu les lui inspirer. Cet ordre répond à une nécessité interne. C'est l'ordre d'un roman, un roman dont le héros qui parle à la première personne n'est Lamartine qu'à peu près dans la mesure où Amaury est Sainte-Beuve et Dominique Fromentin, un roman sans intrigue, un roman de l'âme. Il nous conduit de **l'Isolement** à **l'Automne**, c'est-à-dire de la mort d'Elvire à la mort de son amant (le poète lui-même avait encore un demi-siècle à vivre !), mais il nous conduit aussi du désespoir à l'apaisement, de l'horreur de la vie à la réconciliation avec la vie. D'un bout à l'autre du recueil, les vers se répondent. A la première page :

> Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts.

A la dernière :

> Aux regards d'un mourant le soleil est si beau.

Chaque poème reçoit ainsi une valeur particulière de la place qu'il occupe dans un ensemble si harmonieusement lié.

En même temps qu'elle nous donnait une vue générale du texte que nous voulons étudier, cette première lecture nous a permis d'en distinguer les pages maîtresses. Nous consacrerons quinze jours à expliquer cinq ou six de ces pages, choisies de telle sorte que chacune nous permette d'aborder de front l'un des grands problèmes que pose l'œuvre. Je ne reviens pas sur la méthode selon laquelle ces explications doivent être conduites.

LES LECTURES DE SYNTHÈSE APRÈS LES EXPLICATIONS

Une semaine nous reste pour vérifier et coordonner, en reprenant le texte en son ensemble, les conclusions provisoires auxquelles nous ont conduits nos explications de détail.

Reprenons l'exemple du **Tartuffe.** Nous n'avons pu manquer d'expliquer quelques vers de l'exposition. Mme Pernelle y querelle les autres personnages de la scène parce qu'ils reprochent à Tartuffe précisément ce dont elle l'approuve, c'est-à-dire de « tout contrôler » dans la maison, d'empêcher qu'on s'y « di-

vertisse » et de vouloir y imposer son prétendu rigorisme. Rien de tout cela ne concerne la foi, que personne ici ne met en cause, mais uniquement la « conduite ». C'est aux « maximes de vivre » de Cléante que la grand'mère oppose celles de Tartuffe. L'intérêt du Ciel exige-t-il qu'on renonce aux « visites », aux « bals », aux « conversations » et qu'on vive dans le monde en loup-garou, ou permet-il qu'on s'y conduise en « honnête homme » ? Reste à voir, en reprenant toute la pièce, si elle confirme cette indication, si c'est le problème de la croyance religieuse qui y est posé ou celui de la morale, et si elle n'apparaît pas, ayant été jouée d'abord en 1664, comme la suite, plus hardie mais toute naturelle, de **l'Ecole des Maris** (1661) et de **l'Ecole des Femmes** (1662) où Molière opposait déjà l'indulgence bienveillante des Ariste aux « maximes sévères » des Sganarelle et des Arnolphe.

Nous n'avons pu manquer d'expliquer aussi la tirade de l'Exempt au cinquième acte. Elle nous a appris ce qu'était au vrai Tartuffe, un « fourbe renommé » qui se cachait sous de faux noms et que la police recherche depuis des années, une sorte de sous-Vautrin dont la vie n'est qu'un tissu d'« horreurs », « un long détail d'actions toutes noires ». Ainsi tombe ce masque de gentilhomme provincial ruiné sous lequel il s'est introduit chez Orgon. Cette fois encore, voyons quel sens nouveau prend toute la comédie, lorsqu'on y rend au triste héros son véritable caractère.

Si nous avons étudié **Athalie,** nous n'avons pu manquer de nous arrêter à la prophétie de Joad. Au moment d'engager l'action décisive, le grand prêtre reçoit de Dieu la révélation que ses espoirs seront trahis par sa victoire même. Il **voit** Eliacin couronné devenir sacrilège; il **voit** son fils égorgé, les Hébreux captifs, Jérusalem détruite, le Temple en flammes. Mais il **voit** aussi que ces siècles de souffrances sont le prix dont le peuple élu doit payer pour le monde la venue du Sauveur. Sa résolution ne fléchit pas un instant. Simplement, il accepte l'épreuve pour lui, pour son peuple, pour tant de générations à venir :

> Préparez, Josabeth, le riche diadème
> Que sur son front sacré David porta lui-même.

Joad ici n'est plus un chef de parti qui mène sans scrupule une opération politique. Dans ce qui semblait une querelle de palais, un conflit d'ambitions féroces, sont engagés les destins de l'humanité. Si nous relisons l'œuvre entière à la lumière de cette scène, nous verrons l'horizon s'en élargir singulièrement.

On répète, d'autre part, que les personnages de Racine diffèrent de ceux de Corneille en ce qu'au lieu d'agir, ils « sont agis », et on interprète dans un sens étroitement janséniste le cri d'Athalie à Dieu : « Toi seul as tout conduit. » Mais c'est bien en pleine lucidité, en pleine liberté que Joad prend sa décision héroïque. A nous de voir maintenant si, dans l'ensemble de la tragédie, la part de la volonté humaine n'est pas plus grande qu'il ne nous semblait de prime abord.

Quelques textes de **Candide** nous ont laissés sur une impression découragée : tout semble se passer dans le monde comme si nous y étions le jouet d'une fatalité imbécile et féroce. Mais la dernière page du roman nous montre que l'homme qui a le courage de travailler reste le maître de son destin. Indication précieuse qui nous invite à reprendre tout l'ouvrage et à voir si, en dénonçant la sottise de Pangloss et de son optimisme, Voltaire nous condamne au désespoir ou si, à travers tant de pages d'une ironie amère, il ne nous oriente pas plutôt, durement et résolument, vers une morale de l'action.

Ces lectures de synthèse, qui devront suivre les explications pour en élargir et en coordonner les conclusions, comme les lectures de reconnaissance avaient servi à les préparer, pourront donner lieu aux exercices les plus divers : discussions dirigées par le maître, compositions écrites qui auront le mérite de porter sur des œuvres dont la classe entière aura une connaissance précise, exposés oraux d'élèves bien doués. Pendant le mois consacré à l'étude d'un auteur, les leçons de textes seront naturellement empruntées à cet auteur. Cette convergence des efforts permettra, il me semble, d'étudier sérieusement en un mois une œuvre importante, tout le travail étant fait par les élèves, guidés et surveillés, grâce à une judicieuse application des méthodes actives.

*
* *

Je n'ai voulu envisager que sous un angle particulier ces lectures suivies et dirigées dont on m'a demandé de vous entretenir. Il est bien évident qu'elles peuvent, qu'elles doivent porter aussi sur des auteurs « hors programme », même contemporains. Le maître donne d'abord à l'élève toutes les indications qui lui sont nécessaires pour se reconnaître dans l'ouvrage et pour en tirer profit. Après quoi, il vérifie sa lecture et s'assure qu'elle a été faite et bien faite. Toute liberté de méthode est laissée ici à chacun, dans les limites du bon sens et du bon goût, dans les limites aussi que nous imposent les ressources insuffisantes de nos bibliothèques classiques. Lorsque j'étais élève, on ne trouvait guère que des **critiques** dans ces bibliothèques : Nisard, Hémon, Faguet, mines de formules à émailler les dissertations. J'aimerais mieux qu'on y trouvât aujourd'hui des **auteurs.** Nous n'avons pas à munir nos élèves de jugements qui les dispensent de comprendre et de sentir. C'est au contact des grandes œuvres qu'ils se formeront eux-mêmes par un effort personnel, qu'il nous appartient seulement de stimuler, d'orienter et de contrôler.

Pierre CLARAC.

Récitation de textes français (¹)

Je voudrais faire quelques remarques et donner quelques conseils très simples que je ne crois pas superflus sur l'exercice scolaire le plus ancien (il était déjà la base de l'enseignement pour les petits Athéniens du temps de Pisistrate), le plus traditionnel, et pour cette raison sans doute le plus routinier, pratiqué trop souvent par simple acquit de conscience. Oserai-je le dire, je crains que certains pédagogues aient répandu à son sujet des idées fausses. J'assistai un jour, dans une importante commission, à une discussion sur l'enseignement du français en Sixième. Comme j'y exprimais mon étonnement qu'on n'y parlât pas de la leçon de textes, le plus éminent de ses membres, haussant un peu les épaules, me répondit que cet exercice fatiguait inutilement la mémoire des enfants ! Je protestai un peu tout haut, mais surtout au fond de moi-même, songeant au plaisir que j'avais, enfant, à apprendre de beaux vers, qui presque tous sont restés dans ma mémoire.

J'aime mieux en croire nos programmes qui exigent dans toutes les classes des récitations de textes, et les instructions qui disent — je cite leurs termes mêmes — : « Il est bon d'exercer la mémoire et de la meubler de beaux textes de prose et de vers, que les enfants sont capables d'apprendre par cœur sans fatigue. Il faut mettre à profit cette heureuse faculté en multipliant les leçons de récitation. »

Le choix des textes donnés en leçons doit être soigneusement médité. Il faut se garder dans les petites classes, sous prétexte de rester à la portée des enfants, d'en proposer de médiocres, comme il en figure malheureusement un trop grand nombre dans certains manuels de Morceaux choisis, du Lachambaudie, quand on a La Fontaine, de l'Eugène Manuel, quand on a Victor Hugo. Je crois qu'il faut faire apprendre plus de poésie que de prose, non pas seulement parce qu'elle se retient plus facilement, mais parce que c'est un moyen d'épurer l'oreille des petits, et même des grands, de leur donner ou de développer en eux le sens du rythme qui, on a le regret de le constater souvent, n'est instinctif que chez un petit nombre d'élèves.

Naturellement, les textes auront toujours été préalablement expliqués et, autant que possible, depuis peu de temps; c'est une règle de bon sens qui n'est pas toujours appliquée.

Elle est un peu en contradiction avec l'usage des leçons facultatives, apprises au gré des élèves. Il faut bien s'entendre sur le sens des mots ici. Les leçons facultatives doivent en principe être prises dans les textes nombreux qui ont été précédemment expliqués. Mais je conçois aussi qu'un élève qui a rencontré au cours de ses lectures personnelles une page qu'il a aimée et, dans ses grandes lignes au moins, comprise, vienne apporter à ses camarades et à son professeur l'émotion qu'il a éprouvée en la lisant. Au professeur de la commenter en quelques mots, d'en montrer l'intérêt, le caractère, la beauté, de féliciter l'élève de son choix, s'il le trouve heureux.

De quelle longueur seront les textes ? De dix à quinze lignes ou vers. Mais la mesure ne sera pas invariable, le découpage ne devra pas être mécanique : ils dépendront du sens; on demandera parfois un effort de mémoire un peu plus grand que d'habitude, pour éviter une mutilation. Faire réciter les deux quatrains d'un sonnet sans oser y joindre les six vers des tercets, lorsque la coupure entre les deux parties se fait mal, ce qui est le cas le plus fréquent, c'est une absurdité.

Combien de leçons par semaine ? Au moins une. Peut-être deux leçons un peu courtes valent-elles mieux qu'une seule trop longue.

Autre point : il sera bon, en dehors des compositions de récitation, au bout de quatre ou cinq textes, de procéder à une petite révision, afin que les élèves, sans fatigue, gardent dans leur mémoire tous les beaux textes qu'ils ont appris et soient heureux de les savoir.

Petite question encore, mais débattue : où l'élève qui récite doit-il se tenir ? Il peut réciter de sa place, ou venir près de la chaire, devant ses camarades. Je préfère, personnellement, ce second système, non pas parce qu'il permet moins facilement aux voisins de souffler, car le professeur qui a de l'autorité, doit couper court dès le début de l'année à cette pratique, mais parce qu'il confère à l'exercice plus d'importance et, si j'ose dire, de solennité, donne de l'assurance aux timides, et parce que l'enfait qui voit son petit public, fera un plus grand effort pour bien dire; ses camarades aussi l'écouteront avec plus d'attention et d'intérêt que s'il est derrière eux.

L'exercice ne devra pas durer plus de dix à douze minutes, car le reste de l'heure en appelle tout de même de plus importants.

J'en arrive à l'essentiel : il ne faut pas que la récitation serve seulement à constater que la leçon est sue. Trop souvent on renvoie l'élève à sa place ou bien on le fait asseoir sans aucune remarque, la formalité accomplie. Les élèves n'attachent alors aucune importance et ne prennent aucun intérêt à l'exercice. Une ou deux brèves questions doivent permettre de s'assurer que l'élève comprend ce qu'il récite, qu'il a retenu les remarques faites lors de l'explication du texte, qu'il est sensible à sa beauté. Cependant je signale un défaut à éviter : quelquefois le professeur se laisse entraîner à refaire toute l'explication. C'est mal prendre son temps. Avant tout la récitation doit être, comme la lecture, dont je n'ai pas à vous parler, l'occasion d'une petite leçon de diction. On n'interviendra, pendant qu'elle s'opère, que pour remédier à une défaillance de mémoire ou corriger une grossière bévue et l'on attendra la fin pour faire des remarques.

Il faudra d'abord veiller à ce que le ton de l'élève soit en harmonie avec le caractère du morceau, lui faire comprendre qu'on ne récite pas du Racine comme du Corneille, ni du Lamartine comme du Victor Hugo. Chaque texte a sa nature propre qui exige une diction appropriée. Naturellement on blâmera l'emphase, on réclamera la simplicité dont doit et peut très bien s'accommoder une élocution nuancée, sensible, intelligente.

On demandera un débit tranquille, sans rien de précipité. Les élèves, et les maîtres souvent, récitent et lisent trop vite, sans tenir un compte suffisant de la ponctuation, sans se donner le loisir d'exprimer les nuances du sens, de porter l'accent sur les mots essen-

(1) Causerie faite au Centre pédagogique de Sèvres, en mars 1948.

tiels, de marquer les temps d'arrêt qui indiquent le mouvement et la composition même du passage.

On interdira une diction chantante. Les enfants n'ont pas la même voix quand ils récitent que quand ils parlent. Leur voix de récitants est généralement fausse, factice. Il n'est pas difficile de les ramener à leur registre et à leur ton naturels, de leur éviter aussi la prononciation exagérée, enfantine des « e » à la fin des mots.

(Mon p**è**re, ce héros au souri**re** si dou**x**...)

Les petits, et même les grands élèves, hélas ! se croient obligés de couper tous les vers à l'hémistiche et de s'arrêter à la fin de chaque vers sans tenir compte des enjambements; cela donne la diction insupportable que l'on sait. J'ai assisté récemment à une petite expérience qui m'a paru intéressante. Un professeur de sixième avait donné à apprendre un poème, d'André Rivoire, je crois, aux vers extrêmement inégaux, pleins d'enjambements et de coupes exceptionnelles; il l'avait ingénieusement choisi pour déshabituer les élèves d'une diction mécanique et y avait fort bien réussi.

Il faudra veiller à ce qu'on fasse bien les liaisons et lutter sur ce point contre le relâchement qui se répand et s'aggrave de plus en plus, ne pas permettre ces hiatus insupportables en poésie :

« Je passais jusqu'aux lieu (x) où l'on garde mon fils. »

ou bien :

« Je croyai (s) apporter plus de haine en ces lieux, »

sans parler des vers faux qu'entraînent certains manques de liaisons :

« J'en rends grâce (s) au Ciel, qui m'arrêtant sans [cesse... »

ou bien :

« Quels présage (s) affreux nous marque son cour- [roux ! »

Une fois sur deux, au moins, le professeur laisse ainsi écorcher sans observation, sans avoir l'air d'en souffrir lui-même, des vers de Racine ou de Lamartine.

Les enfants, les jeunes gens d'aujourd'hui ont peut-être plus que ceux d'autrefois le souci et le goût de bien dire. On le constate dans toutes les classes où les professeurs se donnent la peine de les y entraîner. Et s'ils ne s'y efforcent pas, s'ils n'y songent même pas, ne sont-ils pas bien coupables ?

M. BIZOS.

VERSION GRECQUE TRADUITE ET COMMENTÉE

(Pour l'Agrégation)

CAMPAGNE DES ATHÉNIENS EN ACARNANIE; L'ACHÉLÔOS ET LES ILES ÉCHINADES

TEXTE

Οἱ ἐν Ναυπάκτῳ ([1]) Ἀθηναῖοι τοῦδε τοῦ χειμῶνος ([2]), ἐπειδὴ τὸ τῶν Πελοποννησίων ναυτικὸν διελύθη, Φορμίωνος ἡγουμένου, ἐστράτευσαν ([3]), παραπλεύσαντες ἐπ' Ἀστακοῦ ([4]) καὶ ἀποβάντες, ἐς τὴν μεσόγειαν τῆς Ἀκαρνανίας τετρακοσίοις μὲν ὁπλίταις ([5]) Ἀθηναίων τῶν ἀπὸ τῶν νεῶν, τετρακοσίοις δὲ Μεσσηνίων ([6]), καὶ ἔκ τε Στράτου ([7]) καὶ Κορόντων ([8]) καὶ ἄλλων χωρίων ἄνδρας οὐ δοκοῦντας βεβαίους εἶναι ἐξήλασαν, καὶ Κύνητα τὸν Θεολύτου ἐς Κόροντα καταγαγόντες ([9]) ἀνεχώρησαν πάλιν ἐπὶ τὰς ναῦς. Ἐς γὰρ Οἰνιάδας ([10]) ἀεί ποτε πολεμίους ὄντας μόνους Ἀκαρνάνων ([11]) οὐκ ἐδόκει δυνατὸν εἶναι χειμῶνος ὄντος στρατεύειν· ὁ γὰρ Ἀχελῷος ποταμὸς ῥέων ἐκ Πίνδου ὄρους διὰ Δολοπίας καὶ Ἀγραίων καὶ Ἀμφιλόχων καὶ διὰ τοῦ Ἀκαρνανικοῦ πεδίου, ἄνωθεν ([12]) μὲν παρὰ Στράτον πόλιν, ἐς θάλασσαν δ' ἐξιεὶς παρ' Οἰνιάδας καὶ τὴν πόλιν αὐτοῖς ([13]) περιλιμνάζων ([14]), ἄπορον ποιεῖ ὑπὸ τοῦ ὕδατος ἐν χειμῶνι στρατεύειν. Κεῖνται ([15]) δὲ καὶ τῶν νήσων τῶν Ἐχινάδων αἱ πολλαὶ καταντικρὺ Οἰνιαδῶν τοῦ Ἀχελῴου τῶν ἐκβολῶν οὐδὲν ἀπέχουσαι, ὥστε μέγας ὢν ([16]) ὁ ποταμὸς προσχοῖ ἀεὶ καὶ εἰσὶ τῶν νήσων αἳ ἠπείρωνται, ἐλπὶς δὲ καὶ πάσας οὐκ ἐν πολλῷ τινι ἂν χρόνῳ τοῦτο παθεῖν· ([17]) τό τε γὰρ ῥεῦμά ἐστι μέγα καὶ πολὺ καὶ θολερόν, αἵ τε νῆσοι πυκναὶ καὶ ἀλλήλαις τῆς

TRADUCTION

Les Athéniens de Naupacte, cet hiver-là, lorsque la flotte des Péloponésiens eut été dispersée, se mirent en campagne sous la conduite de Phormion, longèrent la côte jusqu'à Astakos, y débarquèrent, pénétrèrent au cœur de l'Acarnanie avec quatre cents hoplites athéniens de la flotte et quatre cents Messéniens, chassèrent de Stratos, de Korontes et d'autres places des hommes qui ne leur paraissaient pas sûrs, rétablirent à Korontes Kynès, fils de Théolytos, et regagnèrent leurs vaisseaux. Œniades, l'éternelle ennemie d'Athènes, fut la seule ville d'Acarnanie qu'ils n'attaquèrent pas, jugeant la chose impossible en hiver. En effet l'Achélôos, qui, descendu du Pinde, traverse le pays des Dolopes, des Agréens, des Amphilochiens et la plaine d'Acarnanie, passant, dans son cours supérieur, devant Stratos, et, à l'endroit où il se jette dans la mer, devant Œniades, entoure cette ville de marécages et rend par cette inondation le terrain impraticable pour une attaque d'hiver.

La plupart des îles Echinades sont situées en face d'Œniades, non loin de l'embouchure de l'Achélôos, en sorte que le fleuve, quand il est en crue, ne cessant de déverser ses alluvions, certaines îles se trouvent réunies à la terre ferme et que l'on s'attend que toutes auront avant peu le même sort; car le cours du fleuve est rapide, abondant et bourbeux; d'autre part les îles sont serrées et elles se trouvent reliées

προσχώσεως τῷ μὴ σκεδάννυσθαι ξύνδεσμοι γίγνονται [18], παραλλὰξ [19] καὶ οὐ κατὰ στοῖχον κείμεναι, οὐδ' ἔχουσαι εὐθείας διόδους τοῦ ὕδατος ἐς τὸ πέλαγος. Ἔρημοι δ' εἰσὶ καὶ οὐ μεγάλαι. Λέγεται δὲ καὶ Ἀλκμέωνι [20] τῷ Ἀμφιάρεω, ὅτε δὴ ἀλᾶσθαι [21] αὐτὸν μετὰ τὸν φόνον τῆς μητρός, τὸν Ἀπόλλω ταύτην τὴν γῆν χρῆσαι οἰκεῖν, ὑπειπόντα οὐκ εἶναι λύσιν τῶν δειμάτων πρὶν ἂν εὑρὼν ἐν ταύτῃ τῇ χώρᾳ κατοικίσηται [22], ἥτις, ὅτε ἔκτεινε τὴν μητέρα, μήπω [23] ὑπὸ ἡλίου ἑωρᾶτο μηδὲ γῆ ἦν, ὡς τῆς γε ἄλλης αὐτῷ μεμιασμένης. Ὁ δ' ἀπορῶν, ὥς φασι, μόλις κατενόησε τὴν πρόσχωσιν ταύτην [24] τοῦ Ἀχελῴου, καὶ ἐδόκει αὐτῷ ἱκανὴ ἂν κεχῶσθαι δίαιτα τῷ σώματι [25], ἀφ' οὗπερ κτείνας τὴν μητέρα οὐκ ὀλίγον χρόνον ἐπλανᾶτο. Καὶ κατοικισθεὶς ἐς τοὺς περὶ Οἰνιάδας τόπους ἐδυνάστευσέ τε καὶ ἀπὸ Ἀκαρνᾶνος παιδὸς ἑαυτοῦ τῆς χώρας τὴν ἐπωνυμίαν ἐγκατέλιπε.

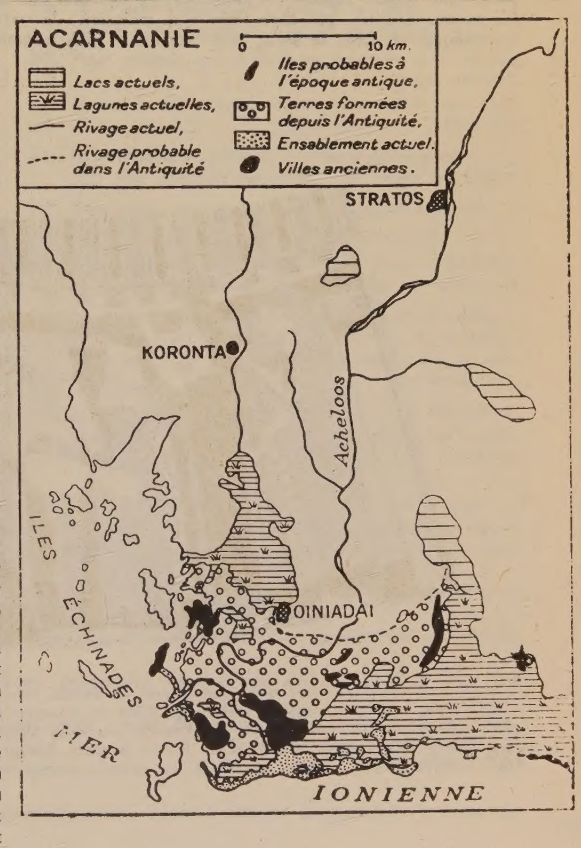
THUCYDIDE, II, 102.

entre elles par la vase, qui ne peut s'écouler du fait qu'elles s'étendent dans les intervalles les unes des autres et non pas en ligne, ne laissant pas à l'eau du fleuve d'issue directe vers la haute mer. Au reste, elles sont désertes et de peu d'étendue.

On raconte qu'Alcméon, fils d'Amphiaraos, au temps où il errait après le meurtre de sa mère, fut invité à habiter cette terre par un oracle d'Apollon, qui lui laissait entendre qu'il ne serait pas délivré de ses terreurs avant d'avoir trouvé, pour s'y établir, une terre qui, au moment où il avait tué sa mère, n'avait pas encore été vue du soleil et n'était pas une terre, le reste du monde ayant été souillé par lui. Alcméon, embarrassé, dit-on, comprit, non sans peine, qu'il s'agissait là des alluvions de l'Achélôos, et pensa qu'elles avaient dû prendre une consistance suffisante pour lui offrir un abri, depuis le temps qu'il errait, à la suite du meurtre de sa mère. Il s'installa aux environs d'Œniades, y devint roi et laissa à la contrée le nom d'Acarnan, son fils.

COMMENTAIRE

1. Naupacte était un port des Locriens Ozoles, dans une forte position stratégique à l'entrée du golfe de Corinthe, dont il commande le passage. Le général Athénien Phormion y avait sa base depuis l'hiver de 430 et y remporta deux victoires navales qui dispersèrent la flotte du Péloponèse. — 2. Nous sommes à la fin de la troisième année de la guerre, dans l'hiver de 429, deux mois après la mort de Périclès. — 3. Périclès avait inauguré contre le Péloponèse la stratégie de ces incursions, de ces « commandos », qui portaient à l'ennemi des coups imprévus, rapides et efficaces. — 4. Le génitif avec ἐπί peut marquer le résultat d'un mouvement, l'arrivée. — Astakos était un port situé à une vingtaine de kilomètres au Nord de l'embouchure de l'Achélôos, sur une côte qui n'est plus sablonneuse. De là Phormion pouvait atteindre rapidement la « mésogée » de l'Acarnanie. — 5. Il s'agit des « épibates », hoplites que l'on embarquait, le cas échéant, pour une expédition, au nombre de dix par navire, à cette époque. — 6. Messéniens qui avaient été expulsés de leurs pays et que les Athéniens avaient établis à Naupacte en 455. — 7. Capitale de l'Acarnanie. Sur ses ruines il n'y a plus aujourd'hui qu'un hameau. — 8. Korontes (τὰ Κόροντα), au Nord-Est d'Astakos. — 9. κατάγειν, terme propre pour exprimer le rappel des exilés et le rétablissement au pouvoir d'un parti politique. — 10. Œniades, place maritime importante à l'embouchure de l'Achélôos. On voit encore des ruines imposantes à quelques kilomètres de la côte, reculée par des ensablements. Cf. *infra.* — 11. Le sens semble plus intéressant et plus probable si, comme nous l'avons fait, on rattache μόνους Ἀκαρνάνων à la fin de la proposition. L'interprétation habituelle est : « Œniades, qui, seule en Acarnanie, fut toujours ennemie d'Athènes ». — 12. Ἄνωθεν, malgré le suffixe, est ici à la question *ubi.* Le mot s'oppose, avec la dissymétrie habituelle à Thucydide, à ἐς θάλασσαν ἐξιείς. — 13. Datif d'intérêt, peu différent d'αὐτῶν. — 14. Encore actuellement, au Nord de la ville, s'étend le lac marécageux de Lézini. — 15. Ici commence la deuxième partie du passage. Cf. la fin du commentaire. — 16. Deux interprétations possibles : « le fleuve, qui est important », « quand le fleuve est en crue ». Nous préférons la seconde. — 17. Thucydide a vu juste, le rattachement à la terre est presque chose faite et la configuration de ce coin de la côte s'est certainement



beaucoup modifiée. — 18. Construire : ξύνδεσμοι τῆς προσχώσεως γίγνονται ἀλλήλαις τῷ (ταύτην τὴν πρόσχωσιν) μὴ σκεδάννυσθαι. Prendre garde au présent σκεδάννυσθαι · si le sens était que les îles ne sont pas dispersées (ce qui répéterait l'idée de πυκναί), on aurait le parfait ἐσκεδάσθαι. — 19. Mot-clef. Le sens vague que donne Bailly : « irrégulièrement » ne peut expliquer le phénomène, l'arrêt des alluvions. Il est dommage que l'expression « en chicane » soit d'une technique trop spéciale. — 20. Troisième développement qui nous éloigne encore davantage de l'exposé des faits militaires. Voici le résumé de la légende d'Alcméon : son père, le devin Amphiaraos, est un des sept chefs qui, sous la conduite d'Adraste, prirent part à l'expédition fameuse contre Thèbes. Il ne voulait pas s'y rendre, sachant qu'il y trouverait la mort; mais sa femme Eriphyle, séduite par l'offre du fatal collier d'Harmonie, révéla à Polynice le lieu où il se cachait. Alcméon, devenu grand, obéissant à l'ordre qu'il en avait reçu, vengea la mort du devin en tuant sa propre mère, Eriphyle. Poursuivi, comme Oreste, par les Erynnies, on voit par ce passage qu'il ne trouvera le repos qu'à Œniades. Il y sera d'ailleurs, à son tour, assassiné. — 21. Dans le discours indirect on trouve construit avec l'infinitif des conjonctions qui demandent normalement un mode personnel. — 22. Tour concis pour : πρὶν ἂν εὑρὼν χώραν (ἥτις μήπω...) κατοικίσηται ἐν ταύτῃ. Il faut bien voir d'autre part que ταύτῃ est un antécédent de ἥτις qui n'a pas plus de valeur qu'un article indéfini en français (une terre qui...). L'oracle, selon l'usage, reste dans le vague et se garde de désigner le pays avec précision. Sans quoi, d'ailleurs, on ne s'expliquerait pas l'embarras du héros. — 23. Μήπω... μηδέ, et non pas οὔπω... οὐδέ, parce que l'indication est vague et générale. — 24. Là encore, faire attention à la valeur de ταύτην. Le sens n'est pas « remarqua non sans peine cet atterrissement », mais « s'avisa non sans peine que c'était (ταύτην = τοῦτο, par attraction; εἶναι est sous-entendu) l'atterrissement », c'est-à-dire « qu'il s'agissait là (dans cette indication de l'oracle) de l'atterrissement ». — 25. Littéralement : « un séjour suffisant lui semblait avoir dû être formé (par amoncellement, d'où le verbe précis κεχῶσθαι) pour son corps ».

Cette page est purement narrative et descriptive. Elle a de l'unité en ce sens qu'elle concerne tout entière une même région. Mais les trois parties qui la composent sont de caractère et d'intérêt très différents, et se rattachent très librement l'une à l'autre. La première seule, où nous est racontée la campagne de Phormion, a sa place nécessaire dans la trame de l'ouvrage. Les deux autres sont des digressions, l'une géographique, l'autre mythologique. Le phénomène d'atterrissement à l'embouchure de l'Achélôos et le curieux oracle qui fixera l'errant Alcméon dans le pays auquel il a donné le nom de son fils Acarnan ont évidemment frappé Thucydide et lui ont paru, avec raison, capables d'intéresser ses lecteurs. Au reste chez le géographe et le mythologue nous trouvons les mêmes qualités que chez l'historien militaire : la curiosité d'esprit, la sûreté de l'information, la précision scientifique, et, dans le style, une sobriété et une netteté sans sécheresse.

Renée Derôme.



Peinture de vase archaïque (Musée de Berlin, Furtwängler, n° 1655), représentant le départ d'Amphiaraos pour l'expédition contre Thèbes. Le devin se retourne pour regarder une dernière fois les siens, qui lui tendent les bras, dans l'ordre : son fils Alcméon, ses deux filles Eurydice et Démonassa, son second fils Amphilochos, juché sur l'épaule gauche d'une femme nommée Ainippa, et son épouse déloyale Eriphyle, tenant à la main le collier fatal.

/

THÈME LATIN

(Classes de lettres)

Il est utile de donner quelquefois à traduire des phrases détachées, pour concentrer l'attention des élèves sur des règles essentielles, pour leur expliquer avec plus de détails une construction.

1. Fais ce que dois, advienne que pourra.
Fac quod debes, adveniat quod poterit.

2. L'appétit vient en mangeant.
Fames dum edimus venit.

3. Il leur tomba du ciel un roi tout pacifique.
Eis de caelo lenissimus rex decidit.

4. Je n'en avais nul droit, puisqu'il faut parler net.
Haudquaquam mihi licebat, si quidem (1) *aperte loquendum est.*

5. A l'œuvre on connaît l'artisan.
Ex opere opifex agnoscitur.

6. Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux.
Nos neque aurum neque decus efficit beatos.

7. Le roi, l'âne ou moi nous mourrons.
Aut rex aut asinus aut ego ipse moriemur.

8. Rien ne sert de courir, il faut partir à point.
Nihil prodest currere, tempore autem proficiscendum est.

9. Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.
Prius ergo quam scribatis, cogitare discite.

10. Est-ce donc pour veiller qu'on se couche à Paris ?
Num vigilandi causa Lutetiae cubamus ?

11. Plût à Dieu que j'eusse dix mille écus !
Utinam decem milia nummorum haberem !

12. Il ne l'eût jamais fait, si je l'eusse pu faire.
Illud nunquam fecisset, si facere potuissem.

13. Qui sert bien son pays n'a pas besoin d'aïeux.
Qui bene patriae inservit majoribus non eget.

14. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu ?
Scisne illum senem virtutem ipsam fuisse ?

15. On aime mieux dire du mal de soi-même que de n'en point parler.
Sibi quisque maledicere mavult quam de se nihil dicere.

16. On a souvent besoin d'un plus petit que soi.
Homines saepe minorem se requirunt. (2)

17. C'était bien dit à lui; j'approuve sa prudence.
Hic bene dixerat; prudentiam ejus probo.

18. Chacun a son défaut, où toujours il revient.
Suum cuique (3) *est vitium, quo semper recurrit.*

19. Je le ferais encor, si j'avais à le faire.
Hoc iterum faciam, si mihi sit faciendum.

20. Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes.
Quamvis (4) *magni reges sint, iidem sunt qui nos* (5).

21. A vaincre sans péril on triomphe sans gloire.
Qui sine periculo vincit (6) *sine laude triumphat.*

22. Ton prince et ton pays ont besoin de ton bras.
Principi patriaeque dextera tua opus est.

23. Je ne sais qu'espérer et je vois tout à craindre.
Quid sperem nescio, omnia timenda esse video. (7)

24. La mort qui les menace est une mort si belle,
Qu'il en faut sans frayeur attendre la nouvelle.
Quae mors eis imminet adeo praeclara est, ut nuntius sine timore exspectandus sit.

25. Il s'est fait admirer tant qu'ont duré ses frères.
Ipsum omnes mirati sunt (8), *quamdiu fratres restiterunt.*

---

(1) ***si quidem :*** avec l'indicatif, a le plus souvent le sens causal de : du moment que, étant donné que.

(2) ***minorem se :*** avec un comparatif au nominatif ou à l'accusatif, le nom du deuxième terme peut se mettre à l'ablatif de comparaison. ***Requirunt :*** réclamer, avoir besoin de; cf. *virtus nullam requirit voluptatem* (la vertu n'a besoin en aucune façon du plaisir). Cic. *Fin.* I, 61.

(3) ***suum cuique :*** le réfléchi s'emploie, dans n'importe quelle proposition, à côté de *quisque*, dans un sens distributif.

(4) ***quamvis :*** à quelque degré que...; si... que, introduit une concessive contenant régulièrement un adverbe ou un adjectif au positif.

(5) ***iidem... qui :*** *idem* est plus fréquemment suivi d'une proposition relative que de *ac* ou *atque*. *Qui nos* (*sumus*) : relative simplement affirmative.

(6) ***vincit :*** pour marquer l'antériorité logique, on peut écrire : *vicit*. Autre traduction, moins littérale : *Laurus honore caret, caruit si pugna periclo.*

(7) ***nescio :*** avec interrogation indirecte. Dans l'interrogation directe, on dirait de même : *quid sperem ?* subjonctif de délibération.

(8) ***mirati sunt :*** autre traduction : *omnium admirationem movit. Ipsum :* marque l'opposition, à cause de *fratres* de la proposition suivante.

26. Deux jouissent d'un sort dont leur père est jaloux.
Ea sorte duo fruuntur, quam eorum pater sibi cupit (9).

27. Et que penses-tu faire avec tant de faiblesse ?
Quid autem te facturum esse existimas, cum ita debilis sis ? (10)

28. Considérez le prix que vous avez coûté.
Reputa quanti constiteris.

29. Vous ne croiriez jamais comme chacun l'admire.
Vix credas quantopere omnes eum admirentur (11).

30. Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ? — Qu'il mourût !
Quid velles adversus tres faceret ? — Moreretur ! (12)

31. Ils demandent le chef, je me nomme, ils se rendent.
Je vous les envoyai tous deux en même temps,
Et le combat cessa faute de combattants.
Ducem exposcunt, nomen meum edo, se dedunt.
Ambos ad te simul misi, proeliumque finem, nullo jam pugnante, habuit.

32. Moi, des bienfaits de Dieu je perdrais la mémoire!
Ego, beneficiorum Dei memoriam omittam !

33. Moi, le faire empereur ? Ingrat, l'avez-vous cru ?
Quel serait mon dessein ? Qu'aurais-je pu prétendre ?
Illum ego Caesarem crearem ? Ingrate, credidistine ? Quod meum esset consilium ? Quid affectare potui ? (13)

34. Qui m'ose ôter l'honneur craint de m'ôter la vie ?
Qui mihi honestatem auferre audet, isne timet ne vitam auferat ?

35. Croyez-moi, plus j'y pense et moins je puis douter
Que sur vous son courroux ne soit prêt d'éclater.
Mihi crede, quo magis illud cogito, eo minus dubitare possum quin in te ira ejus sit eruptura.

36. Avant que de combattre ils s'estiment perdus.
Antequam pugnent, se victos ducunt.

37. Il n'appartient qu'aux grands hommes d'avoir de grands défauts.
Magnorum tantummodo est virorum magna vitia habere.

38. D'un insolent discours ce juste châtiment
Ne lui servira pas d'un petit ornement.
Ea justa insolentis sermonis poena ei parvo non erit ornamento.

39. Quelqu'un aurait-il jamais cru
Qu'un lion d'un rat eût affaire ?
Quis murem leoni prodesse posse unquam ratus est ? (14)

40. Je fuyais; vos soldats m'ont bientôt arrêté.
Me fugientem milites tui mox prehenderunt.

41. Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée.
Bona fama bonum est quibuslibet thesauris pretiosius.

42. Il n'y a pas de fumée sans feu.
Non temere fama nasci solet, quin aliquid subsit.

43. Qui ne sut se borner ne sut jamais écrire.
Scribere tu nescis, breviter qui scribere nescis.

44. Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.
Stulto semper adest qui laudet stultior alter (15).

45. Même quand l'oiseau marche on sent qu'il a des ailes.
Vel cum incedit avis, grassu patet esse volucrem (16).

46. En toute chose il faut considérer la fin.
Tu quodcumque paras incepti prospice finem.

---

(9) *sibi cupit :* autre traduction : *cui pater invidet* (*invidere* + datif). Le subjonctif *invideat* indiquerait une nuance qui n'est pas dans le texte.

(10) *cum ita debilis sis :* autre traduction : *qua es debilitate*. Cf. *Ajax, quo animo traditur* (Cic. *Off.* I, 113) : Ajax, avec le caractère que lui assigne la tradition. *Caesar, qua erat clementia = pro ea clementia qua erat; ut clemens erat.*

(11) *quantopere admirentur :* autre traduction : *quantae admirationi sit omnibus* (*esse* + double datif). *Quanti cum faciant*, n'aurait pas le même sens (combien on l'estime).

(12) Expression du regret (*vellem Panaetium nostrum nobiscum haberemus*, dit Cic.) A : *Quid velles faceret*, correspond *moreretur* (*vellem moreretur*). A : *quid illi faciendum erat*, correspondrait : *moriendum* (*erat*). Pour *faciendum erat*, cf. Riemann-Ernout, § 153, n. 1.

(13) *potui :* avec les verbes qui expriment la possibilité, l'obligation, la convenance, le présent, l'imparfait, le parfait, le plus-que-parfait de l'indicatif équivalent souvent à un conditionnel français.

(14) L'indicatif s'emploie dans le sens du conditionnel français avec les verbes : *volo* et ses composés; avec *arbitror* (penser) et ses synonymes.

(15) *qui laudet :* relative à nuance consécutive. En français : capable de, en état de, de nature à, propre à.

(16) *esse volucrem :* l'infinitif peut n'avoir pas de sujet exprimé, mais l'attribut, s'il existe, est à l'accusatif (*sapientis est temperantem esse*).

J. Léger.